Albert Lortzings Bühnentexte.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität
vorgelegt von

Joseph Schwermann
aus Bochum.



Wattenscheid
Buchdruckerei von Carl Busch.
1914.

Albert Lortzings Bühnentexte.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen und naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität

vorgelegt von

Joseph Schwermann

aus Bochum.



Wattenscheid
Buchdruckerei von Carl Busch.
1914.

Dekan: Prof. Ehrenberg.

Referent: Prof. Schwering.



Seinem verehrten Lehrer und Förderer
: : Herrn Universitätsmusikdirektor : :
Dr. Wilhelm Niessen zu Münster
in Dankbarkeit und Hochschätzung ge-
: : widmet. : :



Albert Lortzings Bühnentexte.



Benutzte Literatur.



Georg Richard Kruse, „Albert Lortzing", Berlin 1899.
Ph. J. Düringer, „Albert Lortzing, sein Leben und sein Wirken", Leipzig 1851.
Hermann Wittmann, „Lortzing", „—" Reclam.
G. R. Kruse, „Lortzings Briefe", Berlin 1902.
Emil Naumann, „Musikgeschichte", 2. Auflage, „ 1908.
G. R. Kruse, „Zur Lortzingfeier", in der Zeitschrift „Musik", I, 2 u. 3, Berlin 1901.
G. R. Kruse, „Der Textentwurf zu Lortzings Oper „Rolandsknappen", „Musik" VI, 3. Berlin 1906.
Edgar Istel, „Die komische Oper", Stuttgart, Grüninger.
Karl Maria Klob, „Geschichte der deutschen komischen Oper", Berlin 1903.
Heinrich Bulthaupt, „Dramaturgie der Oper", „ 1898.
J. K. A. Musäus, „Volksmärchen der Deutschen", Gotha 1782—86.
Neue Beiträge für das deutsche Theater. „In Originalen und Uebersetzungen", Berlin 1813.
Hieraus „Die beiden Grenadiere", übersetzt von G. Cords.
Mélesville, Merle et Boirie „Le bourgmester de Sardam, ou le prince charpentier", herausgegeben von F. Friedrich, Leipzig 1887.
Mélesville, „Le bourgmestre de Sardam ou les deux Pierres", übersetzt von G. Römer. (Abschrift.)
L. Osten „Casanova in Fort St. André", übersetzt aus dem Französischen. Magdeburg 1837.
C. Lebrun, „Casanova in Fort St. André", ? ?
A. Kotzebue, „Der Rehbock", Leipzig, Reclam.
F. H. K. de la Motte Fouqué, „Undine", „ „
F. W. Ziegler, „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person", Wien 1830.
A. Duval, „Heinrichs Jugendjahre", übersetzt von Iffland, ? ?
J. F. Jünger, „Die Komödie aus dem Stegreif", in der Sammlung „Komisches Theater II", 1792—95.

„Albert Lortzings komische Opern", Band 1, Leipzig 1847.
Hieraus: „Der Pole und sein Kind".

A. Lortzing, „Der Weihnachtsabend". (Abschrift.)
" " „Casanova", (Rollen in Abschrift.)
" " „Zum Großadmiral", (Abschrift.)
" " „Die beiden Schützen", Leipzig, Reclam,
" " „Zar und Zimmermann", " "
" " „Der Wildschütz", " "
" " „Undine", " "
" " „Der Waffenschmied", " " } Herausgegeben von F. Wittmann.
" " „Rolands Knappen", " "
" " „Die Opernprobe", " " } Herausgegeben von G. R. Kruse.
" " „Ali Pascha von Janina", Leipzig, Breitkopf und Härtel.
" " „Rolands Knappen", I. Ausgabe. Leipzig, 1849.

J. Ad. Hiller, „Die Jagd", bearbeitet von A. Lortzing, Text von F. Weiße, Leipzig, Reclam.

K. Dittersdorf „Doktor und Apotheker", Text von Stephanie d. J., Leipzig, Reclam.



Einleitung.

Auf welchem Gebiete der Kunst wir immer einen unserer großen Meister betrachten mögen, wir werden erst dann die volle schöpferische Kraft, die ganze Bedeutung seines künstlerischen Schaffens ermessen können, wenn wir neben den Zeitumständen und ihren besonderen Einflüssen vor allem zu ergründen suchen, auf welch sicherem oder gefahrvollem Fundament der Künstler das Bauwerk seiner Schöpfungen errichten konnte. War der Grund fest gefügt, oder galt es zuvor, das Fundament sicher und stark zu begründen, um dann weiter bildend sein Werk emporführen zu können.

Der Tondichter, dem die folgende Untersuchung gewidmet ist, war keiner jener Großen, die aus eigener Kraft zu unerreichter Höhe emporstiegen, aber ein Meister seiner Kunst war er doch, sein Schaffen bedeutet unbestritten einen lichten Höhepunkt auf seinem Gebiete, auf dem Gebiete der komischen Oper. Auch dieses Meisters Können und Schaffen wird nur der vollkommen zu würdigen verstehen, der erkannt hat, wie wenig Lortzing die Pfade für sein Kunstwerk geebnet fand, wie es in besonderem Maße für ihn galt, einen festen Grund für seine Werke des Frohsinns und des heiteren Scherzes zu schaffen. Daher möge auch hier kurz der Werdegang der komischen Oper vor Lortzings Zeiten dargelegt werden mit besonderer Betonung dessen, was für sein Schaffen in irgend einer Weise von Bedeutung wurde, sei es, daß er direkt den Werken älterer Zeit entlehnte, oder daß er den Schöpfern einer späteren Zeit nachahmend durch diese indirekt die früheren Einflüsse auf sich wirken ließ.

Der Werdegang der komischen Oper ist zu eng mit dem Geschick der ernsten großen Oper verknüpft, als daß man die eine Gattung für sich getrennt betrachten könnte. Seltsamer Weise war gerade das komische Element des Menschen, „das lebhafte Verlangen nach heiterem Lebensgenuß“[1]), das die Musik zur dramatischen Gestaltung hinführte. Diese Kraft drängte die Musik hinaus aus den engen Schranken des Kirchengesanges ins menschliche Leben, und fand gar bald einen Meister seiner Art, der die dramatische Gestaltung heiterer Lebensvorgänge mit

1) H. Wittmann, „Lortzing“, S. 9.

der Musik verband. Adam de la Hall († 1288) hieß derjenige, der zu den Stücken in der Art eines Hans Sachs auch selbst die Musik schrieb. Es darf nicht Wunder nehmen, daß der übermäßige Aufwand an prächtigen Kleidungsstücken und Ausstattungsmitteln, daß der große Pomp, der in den „Mysterien" geherrscht hatte, auch bald seinen Weg in die weltliche Dramatik fand. Bildet die italienische Oper des Florentiners Jacopo Peri und des Guilio Caccini (1594) „Dafne" zu dem Texte von Rinuccini das erste musikalische Drama weltlichen Charakters in größerem Stile, so haben wir in der Übersetzung dieser Oper durch Opitz, zu der Heinrich Schütz die Musik schrieb, das erste deutsche Werk dieser Art. Die Aufführung dieser ersten deutschen Oper fand am 13. April 1627 am Hofe des Kurfürsten Johann Georg I., im Schlosse zu Torgau statt.[1])

Nach den Wirren des dreißigjährigen Krieges fand die Oper zunächst nur an den Fürstenhöfen eine Pflege, bis sich die Stadt Hamburg durch Gründung eines Nationaltheaters dieser Kunstgattung annahm. Hier entstand denn auch die erste wirklich deutsche Oper insofern ihr Text keine Übersetzung mehr ist; der Titel lautete: „Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", aufgeführt am 2. Januar 1678.[2]) Wie an den Fürstenhöfen, so trat auch in Hamburg bald der theatralische Aufwand in den Vordergrund und verdrängte Text und auch Musik. Die Libretti waren ein Gemisch aus widrigen Szenen, Obszönitäten und unschönen Sprachmengereien. Selbstverständlich verschlangen die szenischen Ausstattungen eine ungeheure Menge Geld, so daß die Theater kleinerer Städte an Aufführungen dieser Art nicht denken konnten. Für das Geschick der Oper wurde gerade dieser Umstand von wertvoller Bedeutung. Im Gegensatz zu den großen Theatern traten hier Handlung und Text wieder in den Vordergrund; der Textdichter fand eine gleich geachtete Stellung neben dem Komponisten, und, was für die Entwicklung der komischen Oper wichtig war, anstelle des übermäßigen Pompes trat Geist und Witz, Komik der Situation und des Ausdruckes, frisches Leben und heitere Komik.[3])

Neu war das komische Element in der dramatischen Gestaltung schon seit langer Zeit nicht mehr. Trat es schon in den Schulkomödien und deren von der Musik begleiteten Zwischenspielen auf,[4]) so finden wir es vor allem in den Hanswurstiaden der Jahrmärkte. Schon bald

1) Naumann, „Musikgeschichte", S. 292.
2) Naumann, „Musikgeschichte", S. 367.
3) H. Wittmann, a. a. O., S. 16.
4) Naumann, a. a. O., S. 353.

fanden diese arg übertriebenen Karrikaturen ihren Weg in die großen Opern, in die „Opera seria“. Zu bedeutend war jedoch der Gegensatz zwischen der ernsten Handlung und diesen komischen Szenen, so daß die letzteren in kurzer Zeit auf die Zwischenakte verbannt wurden. Auf diese Weise gestalteten sie sich zu selbständigen, kleinen und witzigen Handlungen, Intermezzi genannt. Selbst Goethe schrieb für seinen Freund Kayser ein „Singspiel“ mit dem Titel „Scherz, List und Rache“, das im Grunde nichts anderes war als die Nachahmung eines italienischen Intermezzos.[1])

Je mehr die Intermezzi an Umfang und Selbständigkeit zunahmen, um so mehr beeinträchtigten sie den Gesamteindruck der großen Oper, mit denen sie verknüpft waren. So konnte es leicht geschehen, daß sie von der Opera seria getrennt an einem besonderen Abend für sich selbst aufgeführt wurden. Der Name fand sich bald, aus dem Intermezzo entstand im Gegensatz zur „Opera seria“ die „Opera buffa“.

Ihr Geschick war im Anfang keineswegs glänzend, doch besaß die „Opera buffa“, wenn auch in erster Zeit auf Sommerschaustellungen und Vorstadttheater beschränkt, eine Anzahl wichtiger Faktoren und Neuerungen, die ihr zu einer schnellen Entwicklung verhalfen. Im Laufe der Zeit hatte die Erfahrung gelehrt, daß die Baßstimme zu komischen Wirkungen von Natur aus besser geschaffen war, und alsbald wurde der „Baß buffo“ zum Hauptträger der Handlung. Wurden einmal hierdurch schon der Opera buffa neue Bahnen geöffnet, so war andererseits für eine lebhafte und wahrheitsgetreue Darstellung auch der Umstand von Vorteil, daß anstelle der gewohnten Kastraten Tenöre oder weibliche Stimmen traten.[2]) Zu welch glänzender Höhe später Lortzing diese Tradition des Baß buffo als Hauptpartie der Handlung geführt hat, werden wir im „Waffenschmied“ und vor allem „Bürgermeister von Saardam“ zu betrachten haben.

Eins aber war weit mehr noch für die gesunde Entwicklung der komischen Oper von weitgehendster Bedeutung, die sorgfältige Behandlung der Ensemblesätze und vor allem auch der Finale, in textlicher sowohl wie in musikalischer Hinsicht. Da Ponte, der Textdichter von Mozarts „Hochzeit des Figaro“ stellt folgende Anforderungen an ein gutes Finale:

„Das Finale, das übrigens aufs innigste mit dem übrigen verknüpft sein muß, ist eine Art Lustspielchen und Schauspielchen für sich und erfordert eine neue Verwicklung. In ihm erglänzt der größte Effekt der Handlung . . . In diesem Finale müssen durch die Handlung

1) K. M. Klob, „Geschichte der deutschen komischen Oper“, S. 11.
2) Klob, a. a. O., S. 13.

alle Darsteller auf der Bühne erscheinen, und wenn es dreihundert wären; allein, zu zwei, drei, sechs, zehn, zu sechzig, um dort Solo, Duetten, Terzetten, Textetten und zu sechzig zu singen. Und wenn die Entwicklung das nicht zuläßt, muß der Poet den Weg finden, es möglich zu machen, trotz Kritik, Vernunft und aller Aristoteles der Welt."[1]) Ob das letzte für die Handlung selbst immer von Vorteil sein dürfte, kann man wohl kaum behaupten, doch hatte Da Ponte auf seine Art sicherlich recht. Es war ein ganz natürliches Bestreben, daß auf den Höhepunkt der Handlung auch die ganze Kraft und der volle Glanz der Musik sich konzentrierten, und daß das Finale als rauschender Abschluß hierfür besonders geeignet erschien, ist wiederum leicht zu verstehen. So wurde denn das Finale zum Kulminationspunkt der ganzen Handlung[2]) mit einer Fülle von Ereignissen, die in schneller überraschender Weise die glückliche Lösung des Knotens brachten. Daß infolge hiervon auch die Abschlüsse der einzelnen voraufgehenden Akte glänzender und lebhafter in der Handlung gestaltet wurden ist weiter nicht zu verwundern. Auch diese Neuerung der Alten, die geschickte Behandlung der Finales, sollte Lortzing in kunstvollendeter Weise zu solch ungeahnter Höhe führen, allerdings anknüpfend an die, welche auf dem Gebiete einer besonderen Gattung des musikalischen Dramas der deutschen komischen die Wege ebneten.

Das eben betrachtete italienische Intermezzo und die aus ihm entstandene gleichfalls italienische Opera buffa konnte vorläufig der deutschen komischen Oper kein Heil bringen, da selbst die große deutsche Oper, auf den Traditionen der Opera seria errichtet, bald wieder in den Staub sank. Erst Gluck schenkte uns wieder eine deutsche große Oper, und aus einer spezifisch deutschen, im Keim allerdings den Engländern entlehnten, kleinen Gattung des heiteren musikalischen Dramas sollte die Blüte der deutschen komischen- und Spieloper entstehen.

Begünstigt durch den Niedergang der deutschen Oper wuchs der italienische Einfluß auf diesem Gebiete bis zur völligen Alleinherrschaft, die erst durch eine gesunde Reaktion wieder gebrochen wurde. Wie Frankreich und England sich mit aller Entschiedenheit gegen die Fremdherrschaft der Italiener auflehnten, so tat auch Deutschland das Seinige, den Bann italienischer Musik zu zerstören und entnahm seltsamer Weise den Engländern eine kleine Kunstgattung, die der deutschen Oper, wenigstens der heiteren und komischen zum größten Segen gereichen sollte; das englische „Singspiel" fand bei uns Eingang. Die Zeit war nicht ganz unvorbereitet für eine Operngattung, die Text und

1) Kolb, a. a. O., S. 13.

2) Edgar Istel, „Die deutsche komische Oper", S. 36

Handlung zu Hauptfaktoren machte und der Musik nur eine verbindende und begleitende Nebenrolle zuwies. Schon oben sahen wir bei der Erwähnung des Hamburger Nationaltheaters, daß kleinere Bühnen, die aus Mangel an Geldmitteln in Pomp und szenischen Ausstattungsmitteln den größeren Theatern es nicht gleichtun konnten, anstelle des kostspieligen Aufwandes Text und Inhalt sorgfältiger behandelten, Humor und heitere Lebensfreude in die Handlung verwoben.

In England hatte die parodistische „Beggars Opera" von Gay und Pepusch den Anstoß zur Entstehung der „Ballad Operas", d. h. des englischen Singspiels gegeben. Eine 1729 erschienene Ballad Opera „The devil to pay, or the wives metamorphos" von Coffey — Musik teils aus Volksliedern entstanden, teils von Seedo geschrieben — erschien 1743 und 1747 in Hamburg und Berlin in deutscher Übersetzung;[1]) Herr von Borck, preußischer Gesandter in London, hatte diese besorgt[2]) und mit der englischen Musik kam das Stück zum ersten Male zur Aufführung. Da die Wirkung durch den veralteten, schlechten Text bedeutend beeinträchtigt wurde, bewog der Leipziger Theaterdirektor Koch den Dichter Christian Felix Weiße zu einer Umarbeitung, die wiederum unter dem Titel „Der Teufel ist los" mit einer teilweise neuen Musik des Ballettgeigers Standfuß im Jahre 1752 zur Aufführung kam. Auch diese Musik vermochte sich nicht zu halten, und so schrieb denn auf Veranlassung Kochs zu dem von Weiße nochmals verbesserten Text ein Mann die Musik, der als eigentlicher Begründer und Urheber des deutschen Singspiels zu betrachten ist. Es war Johann Adam Hiller, Kantor an der Thomasschule in Leipzig und erster Dirigent der Gewandhauskonzerte. Angeregt durch den glänzenden Erfolg schrieb er zu noch vielen Weißeschen Texten und Überarbeitungen seiner Musik. Weiße war als Dichter nicht sonderlich groß, und auch Hiller rechnet nicht zu den bedeutendsten Musikern, aber ihr Zusammenwirken war für die Entwicklung des Opernwesens von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit. Betont zu werden verdient das spezifisch Deutsche in Handlung und Charakteren — vor allem im Gegensatz zu den Gestalten der Opera buffa — aber auch in der Musik. Die Bedeutung und Art der Weißeschen Texte, Hillers Schaffen, besonders auch den gewaltigen Einfluß dieser beiden Männer auf Lortzings Tätigkeit, werden wir bei der Lortzingschen „Jagd", einer Bearbeitung des Werkes von Weiße und Hiller, eingehender zu würdigen Gelegenheit haben. Eines aber muß schon hier erwähnt werden, Hillers Verdienst, das Volkslied und das volkstümliche Lied in die Oper aufgenommen zu haben. Für die neuen,

1) Naumann, a. a. O., S. 456.

2) W. Scherer, „Geschichte der deutschen Literatur", S. 409.

echt deutschen Gestalten seiner Werke mußte er auch eine neue Gesangsweise finden, wenn anders er sie im Stile der italienischen Primadonnen singen lassen wollte. Schlicht und innig wie ihr Wesen und Empfinden mußte auch ihr Ausdruck, ihr Gesang sein. Die Form, die Hiller suchte, fand er im deutschen Volksliede. Für die kurzen Gesangstexte zwischen den Dialogen dünkte ihm diese die beste zu sein. Ein doppeltes Verdienst erwarb er sich hierdurch. Einmal gewann er hierdurch Popularität, Beliebtheit seiner Lieder beim Volke und dadurch den sichersten Sieg über den Einfluß der immer noch herrschenden Arie großen Stiles, dann aber auch wirkten seine einfachen Liedchen belebend und befruchtend auf dem Gebiete des Volksliedes. In seiner Art gereichte er dieser Liedergattung zu gleichem Segen wie einst Herder auf literarischem Gebiete durch seine Volksliedersammlung.[1])

Dem Beispiele Hillers folgten natürlicher Weise bald zahlreiche Komponisten, darunter auch Neefe, der Lehrer Beethovens, doch verdient kaum einer besondere Erwähnung. In dieser Zeit trat für die Liederspielgattung zuerst der Name „Operette" auf, was jedoch nur als Diminutiv des Wortes Opera galt und gänzlich des häßlichen Beigeschmackes entbehrte, der dem Worte heute anhaftet.[2])

In Leipzig entstanden Hillers Werke, und Norddeutschland blieb lange Zeit das Gebiet, auf dem allein das Singspiel anzutreffen war. Da wurde der Schwerpunkt plötzlich nach Wien verlegt.[3]) Dem Nationalschauspiel stellte Kaiser Joseph II. ein Seitenstück gegenüber durch die Gründung des deutschen „National-Singspiels". Das neue Unternehmen wurde am 18. Februar 1778 mit Umlaufs Singspiel „Die Bergknappen" eingeweiht. Die Werke, die in der Folge zur Aufführung gelangten, waren — traurig für ein deutsches Nationaltheater — Bearbeitungen fremdländischer, vor allem französischer Singspiele. Man hätte zwar Hillers Werke oder die seiner Nachfolger zu Aufführungen heranziehen können, aber seltsamer Weise geschah nichts dergleichen. Klob meint: „Die Musik und dramatische Anlage der norddeutschen Singspiele war nun in der Tat eine von den österreichischen Singspielen grundverschiedene, und so fürchtete man jedenfalls, daß das ruhige norddeutsche Element dem mehr nach Italien gravitierenden Geschmacke des Wiener Publikums nicht zusagen werde."[4]) Dagegen glaubt Istel: „Die Operetten Hillers und seiner Nachfolger führte man nicht auf, weil sie in Wien zu „lutherisch" befunden wurden — man übertrug also

1) Klob, a. a. O., S. 17.
2) Istel, a. a. O., S. 32.
3) Istel, a. a. O., S. 32.
4) Klob, a. a. O., S. 29.

die im Volkscharakter des nord- und süddeutschen Wesens begründete, anders geartete Kunstauffassung auf das konfessionelle Gebiet."[1])

Wie weit die angegebenen Gründe den Kern der Sache treffen, mag dahingestellt sein, die Folge war jedenfalls die, daß Werke deutscher Dichter und Komponisten nur selten oder gar nicht zur Aufführung kamen. Sehen wir von der einzigen deutschen Oper jener Zeit ab, von Salieris „Rauchfangkehrer", die dieser „Vollblut-Italiener" im Auftrage des Kaisers schrieb, so konnte nach diesem wenig erfolgreichen Werke nur ein Wiener Talent der Welt ein deutsches Singspiel schenken. Am 16. Juli 1782 fand die Erstaufführung von Mozarts „Entführung aus dem Serail" mit beispiellosem Erfolge statt. Wenn auch Mozart in bescheidener Weise sein Werk ein Singspiel nennt, und wenn es auch keine Oper in klassischem Sinne genannt werden kann, so bedeutet die „Entführung" immerhin einen gewaltigen Schritt auf dem Wege vom Singspiel zur komischen Oper, ganz sicher aber ist sie der Gipfel, den das deutsche Singspiel in seiner Gesamtentwicklung erreicht hat. Lag die Hauptstärke Hillers in der Betonung des echt Deutschen, und war er ein Künstler in seiner Art, so ist Mozart das wirkliche Genie, das bei geringer Hervorhebung des deutschen Elementes weit künstlerischer seine Gestalten behandelte. Was waren all die tändelnden Bauern und Bäuerinnen der vorhergehenden Singspiele gegen die seelenvolle Kantilene im Munde de Belmontes und Constanzes. Eine so fein gezeichnete komische Figur wie die des Wächters Osmin sucht man vergebens bei den Vorgängern.[2]) Fanden wir bei Hiller aus kernigem, deutschen Holze roh geschnitzte Gestalten, so sehen wir aus Mozarts Schöpferhand modellierte Gebilde feinerer Art und Form hervorgehen. Das Prädikat „deutschnational" können wir der „Entführung" nicht zollen, dazu sind Charaktere und Milieu zu fremdartig, aber wo die Handlung es nur eben erlaubte, da „gab er sich deutsch, und zwar so innig und echt deutsch wie keiner vor ihm."[3]) Erst der Meister der deutschen komischen Oper, Albert Lortzing, hat nach ihm, wenigstens auf diesem Gebiete, mit gleich tiefer Empfindung und Innigkeit deutsches Fühlen und Denken zum Ausdruck zu bringen vermocht. Es wäre seltsam, wenn nicht der größte aller Künstler auf dem Gebiete der heiteren Musik, wenn der „Licht- und Liebegenius der Musik", Mozart, nicht einen bedeutsamen Einfluß auf Lortzing ausgeübt hätte, auf dieses „liebenswürdige Talent", das im Wesen Morzarts gleichgeartet, mit demselben Geschick, wenn auch ge-

1) Istel, a. a. O., S. 33.

2) Istel, a. a. O., S. 34.

3) Klob, a. a. O., S. 35.

ringerer Kunst seine Gestalten ebenso heiter und humorvoll, schlicht und innig zu bilden wußte.

Welch große Verehrung Lortzing diesem Meister darbrachte, verrät am besten sein Jugendwerk „Szenen aus Mozarts Leben". Und aus dem liebevollen hingebenden Studium der Werke Mozarts schöpfte er zum größten Teil die Kenntnisse, mit denen ausgerüstet Lortzing, durch die Bearbeitung der Hillerschen „Jagd" angeregt, auf das ihm eigene Gebiet der komischen Oper hinüberzuschreiten vermochte, um hier echte deutsche Gestalten, kernig und schlicht wie bei Hiller und Dittersdorf, mit Mozartscher Anmut und Innigkeit zu lebenswahren, trefflichen Figuren umzubilden. Mozarts Einwirkung auf Lortzings Schaffen wird noch des öfteren zu erwähnen sein.

Fanden wir in der „Entführung" das Deutsche zu wenig betont, als daß wir das Werk ein deutsch-nationales hätten nennen können, so mußten wir ihm doch als musikalischem Kunstwerke das höchste Lob zollen. Seinem Wesen nach aber kann es auf keine Weise als komische Oper im eigensten Sinne betrachtet werden. Die allzu geringe Bedeutung und Großzügigkeit der Ensemblebehandlung, vor allem das Fehlen ausgedehnter, weit ausholender Finales weisen das Werk entschieden in das Gebiet des Singspieles. Gewißlich steht es durch die Größe seiner wertvollen Arien und Duette hart an der Grenze, und sicherlich hätte Mozart bei einem weniger armseligen Textdichter in seinem nächsten Werke das größte Kunstwerk der deutschen komischen Oper uns geschenkt, aber ein italienischer Text wurde die Grundlage der „Hochzeit des Figaro", dieses Meisterwerkes der komischen Oper überhaupt.

So mußte den einem anderen deutschen Komponisten das Verdienst zufallen, den nicht allzu weiten Weg von der Mozartschen Höhe des Singspiels zur deutschen komischen Oper zu finden. Dieser Mann war Karl Ditters von Dittersdorf, dem mit dem Ruhme, die erste deutsche komische Oper geschrieben zu haben, auch noch das Verdienst zukommt, durch seine Opern die „Deutsch-Nationale Oper" begründet zu haben; denn auch auf dem Gebiete der ernsten Musik war ein wirklich nationales Werk deutscher Art noch nicht entstanden. Wer bei Dittersdorfs Werken nur Sprache und Handlung betrachtet, wird ihnen ob dieser beiden unglaublich schlechten und wertlosen Faktoren schwerlich den Titel Oper zuerkennen. Die ganze Anlage der musikalischen Seite verlangt dieses aber entschieden. Die Gestaltung und Form der Arien verläßt, wie schon Mozart, die gewohnten Pfade des Singspiels; eine solche Sorgfalt in der Behandlung der Ensemblenummern,

ausgearbeitete treffliche Finales findet man früher nirgends, selbst nicht bei Mozart. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet muß man Dittersdorfs Werke als Opern bezeichnen.

Aber auch der Text hat bei aller Naivität und Plattheit seinen besonderen Wert, und von dem Verdienste, das Dittersdorf um die Entwicklung der deutschen komischen Oper sich erwarb, fällt auch dem Textdichter Stephani dem Jüngeren ein gut Teil zu. Er gestaltete als erster einen wirklich deutschen Text mit echt deutschen Gestalten, deutsch im Handeln, deutsch im Fühlen, er stellte zuerst das deutsche Element hart in den Vordergrund und betonte es nach Kräften. Dieses Verdienst bleibt ihm, wenn auch seine Texte z. B. im Vergleich mit Lortzing Machwerke geringerer Art sind, wie wir auch bei der Dittersdorfschen Musik vor allem andern besonders das anzuerkennen haben, daß er das „spezifisch Deutsche in Stephanis Texten" begriff und ihm „musikalisch gerecht wurde"[1])

„Der Doktor und Apotheker" und „Hieronymus Knicker" sind die Titel der bekantesten Opern von Dittersdorf, die beide den erwähnten Wiener Stephani den Jüngern, den Librettisten der Morzartschen „Entführung" zum Textdichter haben. Die sprachlich sehr minderwertigen Texte mit ihrer ein wenig zu spießbürgerlichen Handlung, die durch zahlreiche und unglaubliche Verwandlungsszenen und Verkleidungen keineswegs verbessert wird, haben kaum literarisch einen Wert; insofern sind jedoch auch diese nicht uninteressant, als wir in den Personen manches Vorbild der späteren Lortzingschen Gestalten wieder erkennen. Da ist der Apotheker Stößel, dieser polternde, aufgeblasene und doch furchtbar bornierte Alte, der in dem Saardamer Bürgermeister in „Zar und Zimmermann" eine so vervollkommnete Kopie fand. Der auf seinen Stand übertrieben eingebildete und doch auch wenig kluge Doktor Krautmann könnte in manchen Punkten der Gestalt des Waffenschmiedes und Tierarztes Stadinger Gevatter gestanden haben, obgleich auch dieses letzteren Charakterisierung auf einem bedeutend höheren Niveau steht.

Was die an sich schon schlechten Texte Stephanis ihres Wertes fast gänzlich beraubt, ist die übertriebene Anhäufung von geschmacklosen Verkleidungsszenen. Ein oder zwei in der Handlung begründete Verkleidungen läßt man sich zur Not gefallen, zumal in der komischen Oper. Wenn aber jeder Akt eine oder mehrere Szenen dieser Art bringt, die dazu noch der dramatischen Notwendigkeit vielfach entbehren, und wenn dann noch eine „an den Haaren herbeigezogene, völlig unnötige vierte alberne Gespenstergeschichte" zur Lösung des Konfliktes herhalten muß wie in „Hieronymus Knicker", so kann man nur den Komponisten be-

1) Klob, a. a. O., S. 35.

dauern, der sich mit solchen Texten abfinden mußte, und auch die Zuschauer, die an derartigen Handlungen sich ergötzen sollten. Daß Dittersdorf an Hiller anknüpfend, gleichfalls das Volkslied in seine Werke aufnahm, gereicht diesen sowohl wie dem Volksliede selbst wiederum nur zum Vorteil. Die trefflichen Ensemblebehandlung und glänzende Ausstattung der Finales verfehlten später ihren Einfluß auf Lortzing nicht, als dieser durch Hillers „Jagd" auf das Gebiet der komischen Oper hingedrängt auch die Werke Dittersdorfs studierte.

Zum Glück und Heile der komischen Oper begann das Gute und Wertvolle, das in Dittersdorfs Werken enthalten war, vorbildlich zu werden und auf manch kleineres Talent jener Zeit seinen wohltuenden Einfluß auszuüben und schuf so ein kleines Gegengewicht gegenüber den verderblichen Einwirkungen der Stephanischen Texte. Zwei Namen verdienen von den direkten Nachfolgern Dittersdorfs erwähnt zu werden: Wenzel Müller und Johann Schenk, in ihrer Bedeutung zwar nicht an ihren Lehrmeister heranragend, aber doch die bedeutendsten Komponisten aus der geringen Zahl derer, die bei dem allgemeinen Niedergange der komischen Operngattung, bei deren Übergang zum Vorstadtspektakelstück und entarteten Singspiel zu kleinen, naiven, aber doch einigermaßen gangbaren Texten leichte aber kunstgerechte Musik schrieben. Opern kann man ihre Werke wohl nicht nennen, aber Müller entlehnte z. B. in seinen „Schwestern von Prag" seinem Vorbilde Dittersdorf die Volkstümlichkeit in der Melodik seiner Lieder, die Lebhaftigkeit in der Begleitung.[1]) Auch manch gutes Quartett oder Ensemble findet man bei ihm, doch zu einem großen Finale fehlt ihm die Gestaltungskraft. Aber ungekünstelt schreibt er, und gerade seine Urwüchsigkeit macht ihn uns lieb. Die Musikgeschichte wird ihn immer anerkennen „als den klassischen Repräsentanten des Naturburschentums in der dramatischen Komposition",[2]) das aber nichts zu tun hat mit dem Lärm und der offenen Zweideutigkeit der niederen Operette. Wenzel Müller bildet auch ungefähr den Ausgangspunkt des Wiener Zaubersingspiels, das in dieser Stadt eine außerordentliche Pflege fand, aber auch bald immer mehr verflachte, wie denn Müller überhaupt von der geschmacklosen Entwicklung des Singspiels jener Zeit nicht unberührt bleiben konnte und schon einige seichte Couplets in seine Werke aufnahm, zum Glück allerdings in sehr geringerer Zahl.

Etwas besser sind die Texte der Werke des Wiener Johann Schenk, wenigstens übertrifft sein bestes, die einaktige komische Oper

1) Klob, a a. O., S. 60.
2) Klob, a. a. O., S. 60.

„Der Dorfbarbier", trotz seiner spießbürgerlichen Handlung die Müllerschen Texte immerhin. Es tritt uns im „Dorfbarbier" ein Libretto entgegen, welches so recht aus dem Geist des Italienischen Intermezzo hervorgegangen ist.[1]) Der Dorfbarbier Lux, der mit Schinken alle Leiden kurieren will und stolz auf seine medizinischen „Unkenntnisse" ist, bildet eine prächtige Baßfigur, zwar noch im Stil des italienischen Baß Buffo, aber doch in gewissen Momenten schon an Lortzing anklingend, wie denn auch das Ganze in gewisser Beziehung eine Vorahnung des späteren Lortzingschen Stils in sich birgt, ohne natürlich mit diesem in Text und Musik vergleichbar zu sein. Trotz aller Naivität und Plattheit der Handlung liegt doch über ihr ein biederer Hauch friedlichen mittelalterlichen Bürgertums, eine gewisse deutsche biedere Stimmung, die uns bei Lortzings Werken so schnell gefangen nimmt. Vor allem sind die Personen bei Schenk viel weniger karrikaturenhaft als bei Wenzel Müller, und was noch weit mehr ein Vorteil ist, es fehlen gänzlich die Verkleidungen.

Der dritte, der an Dittersdorf anknüpfend Werke schrieb, die etwa das Durchschnittsmaß überragen, ist Joseph Weigl, ebenfalls ein Wiener. Sein Bestes leistete er jedoch weniger auf dem Gebiete der komischen Oper selbst als vielmehr in einer kleinen Nebengattung. Sein beliebtes und auch wohl sein bestes Werk trägt den Titel „Die Schweizerfamilie", und nennt sich „lyrische Oper"; sie gehört in das Gebiet der kleinen idyllischen Stücke, die mit Rührseligkeit genügend getränkt sind. In ihr erklingt im Gegensatze zu Müller und Schenk die sentimentale Seite, eine gewisse rührselige Wehmut, die auch Lortzing manchmal nicht vermeidet. Weigl weiß jedoch die „Ensembles interessanter zu gestalten, wie er auch das Orchester reizvoller behandelt".[2])

Ein anderes Werk ähnlich lyrischer und sentimentaler Art, Conradin Kreuzers „Nachtlager von Granada", einige Jahre später entstanden, führt uns an die Schwelle von Lortzings Schaffen und leitet hinüber zu den Schöpfungen jenes Mannes, der den Namen des klassischen Meisters auf dem Gebiete der komischen Oper mit verdientem Rechte tragen kann. 1834 in Wien zum ersten Male aufgeführt, wies Kreuzers „Nachtlager" gegen die „Schweizerfamilie" manch neues Moment auf; die Umgestaltung und Aenderungen, die das musikalische Drama in den Jahren 1800—1830 erfuhr, sei es nun in Deutschland oder auch in fremden Ländern, zeigen schon deutlich ihre Wirkung bei Kreuzer, weit mehr aber in Lortzings Werken.

1) Klob, a. a. O., S. 61.
2) Klob, a. a. O., S. 67.

Wir sahen kleinere Talente, wie Müller, Schenk und auch noch Weigl in Dittersdorfs Spuren wandeln, ohne die komische Oper auf ihrer früheren Höhe halten zu können; doch dies Verdienst bleibt ihnen, Werke geschaffen zu haben, die, wenn auch noch so wenig, doch immerhin nicht mit Unrecht Anspruch auf ernstgemeinte Kunstwerke erheben konnten, textlich wie musikalisch, und all dieses trotz des riesigen Wachsens und des großen Erfolges, den ein anderer Zweig der komischen Operngattung, gleichfalls auf Dittersdorf zurückführend, in kurzer Zeit aufweisen konnte, trotz der schnellen Entwicklung des Wiener Volksstückes zur Operette niedrigster Art. Immer mehr entartete diese Gattung, die das Volkstümliche vor allem und nur dieses betonen wollte. Der Text wurde widersinniger und geistloser, dafür aber um so radauvoller und unmoralischer. Daß die Musik mit der Entartung des Textes gleichen Schritt hielt, ist erklärlich. Und so war denn alles vorbereitet für einen Komponisten wie Offenbach, der mit seiner prickelnden leichtsinnigen Musik mühelos das Volksstück in die Bahnen der modernen Operette leiten konnte. Die Handlung der Operette wurde immer dummer, die Musik stets ohne dramatische Ziele einseitig aus Tänzen zusammengestückelt;[1]) auf Augen- und Sinnenkitzel war alles angelegt im Text sowohl wie auch in der Musik, Grund genug, den Werken dieser Art einen Erfolg sondergleichen zu verschaffen. Die bekanntesten Komponisten jener Gattung wurden Suppé, Johann Strauß der Jüngere, Millöcker, Genée und Zeller. Und selbst die Werke dieser Männer möchte man noch als Kunstwerke betrachten, wenn man es begreiflich finden soll, daß Machwerke eines Léhar, Fall, Oskar Strauß, und ähnlicher „Meister" monatelang allabendlich eine nach Hunderten zählende Menge zahlloser Städte des Inn- und Auslandes zu stürmischer Begeisterung hinreißen konnten. Wenn man allerdings noch ergründen wollte, wie Operetten allerneuester Zeit im Stile einer „polnischen Wirtschaft" bei denen selbst die Musik so entartet ist, daß man ein tieferes Sinken nicht mehr zu befürchten braucht — ganz abgesehen von ihrem Inhalt, der an die Gutmüigkeit der Zuschauer unglaubliche Anforderungen stellt—, wie derartige Schöpfungen 500, 600 Aufführungen an einem Theater vor „immer vollständig ausverkauftem Hause" erleben konnten, wird man wohl nie des Rätsels Lösung finden, ohne den Geschmack der heutigen Generation allzu hart verurteilen zu müssen. Die Tatsache selbst aber ist ein interessantes Stück Kulturgeschichte, wenn auch ein trauriges.

Die Nachfolger Dittersdorfs bemühten sich mit ihrer unzu-

1) Istel, a. a. O., S. 38.

länglichen Kraft vergebens, das Niveau der komischen Oper möglichst hoch zu erhalten; aber ihre Zahl war zu klein, ihre Kraft zu gering. Nach kurzer Blütezeit sank die komische Oper gar schnell wieder, und mit ihr die deutsche Oper überhaupt. Die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts gehören mit zu den traurigsten der deutschen Oper. Kein Wiedererwecker entstand dieser Musikgattung, und selbst eines unserer Meisterwerke, Beethovens „Fidelio“, ragt auf einsamer Höhe empor; die Welt erkannte nicht, was er ihr geschenkt hatte und drängte den Meister noch mehr in die Verbitterung hinein. War das deutsche Volk durch die politischen Wirrnisse der Napoleonischen Zeit wenig geneigt, der Kunst Beachtung zu schenken, so wandten sich überdies noch die Augen der kleinen Zahl Kunstfreunde wieder nach Italien, alle jubelten „ihrem Rossini“ zu. Beethoven war nicht der einzige, der sein Werk erfolglos verschwinden sah, auch Weber errang dem italienischen Maestro gegenüber mit seiner „Euryanthe“ nur einen Achtungserfolg.[1]) Daß der armselige Text, den Bulthaupt zwar etwas stark aber doch nicht mit Unrecht „den Lumpenkönig von Text“ nennt,[2]) der Oper nicht zum Vorteil gereichte ist wohl kaum zu bezweifeln. Aber in Wien, wo die Hauptstätte der Rossinivergötterung war, konnte zu jener Zeit auch kein deutsches Werk aufkommen, zumal kein Webersches. In Berlin aber fand zwei Jahre vorher jene denkwürdige Erstaufführung des „Freischütz“ statt, am 18. Juni 1821. Von der Wirkung dieser Oper auf das Publikum kann man sich heute nur noch einen schwachen Begriff machen. Eine Weberbegeisterung ergriff nicht nur die gebildeten Stände, sondern auch das Volk, und alsbald drang der Jubelruf von Berlin ins deutsche Land hinaus: „Deutsche! Wir haben eine Nationaloper!“[3])

Der Grund für den so verschiedenartigen Erfolg zweier Werke desselben Komponisten mußte aber wohl noch tiefer liegen, als nur in dem übertriebenen Rossinikultus der Donaustadt. Der Dichter des „Freischütz“, Friedrich Kind, hat ganz gewiß einen großen Anteil an dem Erfolge dieser Oper. Bulthaupt nennt den Text „für Weber unschätzbar“;[4]) daß der Komponist das Werk in zehn Tagen vollendete, beweist wohl am besten diese Behauptung und zeigt, daß Weber hier ein Libretto fand, welches seine innersten Seiten zum Ertönen brachte und ihn in eine Begeisterung versetzte, die nötig war, um in so kurzer Zeit ein Werk von solch gewaltigem Erfolge schaffen zu können. Und wo liegt dieser bedeutsame Schwerpunkt des Textes? War er sprachlich schon be-

1) Klob, a. a. O., S 71.
2) Bulthaupt, „Dramaturgie der Oper“ I, S. 351.
3) Klob, a. a. O., S. 71.
4) Bulthaupt, a. a. O., S. 354.

deutsamer als der, den Helmine von Chezy, eine Enkelin der Karschin, zur „Euryanthe“ schrieb, so war vor allem die ganze Handlung von anderer Art und größerem Werte; und in der Handlung war es das spezifisch Deutsche, das den Komponisten bewog, mit solch liebevoller Hingabe dem Texte sich zu widmen, aber nicht mehr das deutsche Element in der Art Hillers und Ditterdorfs, nicht mehr spießbürgerlich und platt, sondern hier verfeinert und veredelt, bei aller Einfachheit und Schlichtheit der Handlung von einer gewissen Schönheit, erhöht durch den Zauber deutscher Romantik. Gerade dies hatte Weber so entzückt und verhalf seinem Werke zu einer solch begeisterten Aufnahme. Deutsche Innigkeit und Kraft, deutsches Empfinden und Fühlen, echt deutsche schlichte Menschen, deutsch im Tun und Handeln, und dieses alles durchzogen von dem zarten Hauch der Romantik, umwoben von dem geheimnisvollen Schleier zauberischer Märchenpoesie, das war es, was die Herzen aller Deutschen bis ins Innerste ergriff. So recht volkstümlich war dieses Werk in seiner Romantik, der Jägerbursche und sein Lieb, die geheimen Naturkräfte, an die der Deutsche so gern glaubt, und ihr Repräsentant, der Bösewicht Samiel, der leutselige Fürst, der Sieg des Guten und die Begnadigung des jungen Jägers durch die Fürbitte des Eremiten. Das war ja so natürlich deutsch, förmlich ein Stück des deutschen Volkes; das aber war das Bedeutsamste, daß Webers Musik trotz aller Kunst eben so echt deutsch war, daß der Komponist das spezifisch Deutsche im Text mit sicherem Auge erkannte und ihm musikalisch gerecht wurde. Vom väterlichen Fürsten hinab zum Bösewicht, vom sentimentalen Jägerburschen bis zum muntern Aennchen, für sie alle fand seine Musik den rechten Ausdruck. So wurden Text und Musik eng verknüpft zu einem deutschen Kunstwerk und die Begeisterung in unserem Vaterlande kannte keine Grenzen, eine wirklich deutsche Schöpfung und auch ein Kunstwerk zugleich, eine deutsche Nationaloper war entstanden.

Das romantische Element im „Freischütz“ hat sicherlich zum großen Teil den gewaltigen Erfolg des Werkes herbeigeführt, der Sinn für die Romantik ist zu eng mit dem deutschen Wesen verknüpft, und alle Werke, in denen dieses Element hervortritt, sind dem Deutschen lieb. Lortzings „Undine“ verdankt fast ausschließlich diesem Umstande seine hohen Aufführungsziffern, wie wir überhaupt in diesem Werke Webers Einfluß auf Lortzing am stärksten wahrnehmen können. Daß Weber auf Lortzing einwirken mußte, ist erklärlich. Was Hiller und Ditterdorf in roher Form ihm boten, fand er zum Teil bei Weber wieder, hier aber in schöner, edler Gestalt, deutsche Menschen von tiefer Empfindung; hier sah er ernste deutsche Gestalten, und was er an geschickter Behandlung leichter Elemente nicht fand, zeigte ihm die französische „Spieloper“.

Jenseits des Rheins erwuchs in den für die deutsche Oper so traurigen Jahren zu Beginn des 19. Jahrhunderts die französische Nationaloper zu neuer, prächtiger Blüte. Entstand in jenen Jahren einmal die große, dramatische ernste Oper, so schlich sich auf der andern Seite in die komische Oper ein Element ein, das ihr den eigentlichen Charakter einer komischen Oper im Sinne der Alten „Opera buffa" raubte. Die „Opéra comique" entwickelte sich nun als eine Mischung von Scherz und Ernst, dem auch das Sentimentale nicht fehlte.[1]) Als Form für ernste Gesänge wählten sie das Lied, aber nicht das Volkslied, sondern die Romanze, melidiöser und sentimentaler, die in Frankreich einen ebenso großen Erfolg hatten wie bei uns ein Hillersches Volkslied oder ein Strophenlied von Lortzing. Der letztere verwendet auch einigemal die Romanze, wie wir sehen werden. Der bedeutendste Komponist dieser neuen Opernart war Boieldieu, der ihr das leichtere Gepräge der „Spieloper" gab. Bezeichnend für diese Gattung ist die wunderbar leichte, musikalische Behandlung von Ensemblesätzen, der musikalische Konversationston, der uns bei Boieldieu in seiner Vollendung überrascht; kaum Lortzing hat ihn noch vervollkommnet. Der Einfluß der französischen Spieloper auf Lortzings Schaffen ist zu deutlich, als daß man ihn abstreiten könnte; sicherlich war es auf keine Weise ein Nachteil, daß dieser Meister jenseits des Rheines anknüpfte, wie ja auch die Franzosen, zumal die Vertreter der Spieloper, deutsche Einwirkung nicht verleugnen können. Hillers und Dittersdorfs Werke übten ihren Einfluß aus, und in Boieldieus „Weißer Dame" findet man direkt Webersche Romantik.

Boieldieus Nachfolger, Auber, erzielte mit seinen Schöpfungen „Fra Diavolo" große Wirkungen, spitzte aber den Konversationston derart zu, daß er den „verhängnisvollen Schritt zum Tanzrhythmus" bald tun mußte und so Offenbachs Werken und der immer mehr sinkenden Operette die Wege ebnete. Einmal auf diesem Niveau angelangt, fanden die Franzosen den Weg zur heiteren Spieloper und zur alten komischen Oper, abgesehen von ganz wenigen Werken späterer Zeit, nicht wieder.

Aus bei uns stand der Operette Tür und Tor offen; für immer schien auch in Deutschland die komische Oper dahin zu sein, aber uns erstand ein neuer Meister, kein weithin leuchtender Stern am Kunsthimmel, aber der Größten einer in seiner Art, der Neubegründer der komischen und heiteren Oper. Von den Alten lernend, an die Meister anknüpfend, selbst ein Künstler im Bilden und Gestalten, wurde er der klassische Meister der komischen Oper,

Gustav Albert Lortzing.

---

1) Istel, a. a. O., S. 22.

Die geschichtliche Entwicklung der Oper und ihrer besonderen Art, der komischen Oper, der deutschen sowohl wie der fremdländischen, zeigte uns das Fundament für Lortzings Schaffen, zeigte uns die Einwirkung früherer Kunst auf seine Werke, die Elemente, die er den Alten entlehnend, unverändert oder veredelt in seinen Schöpfungen aufnehmen konnte. Um aber Lortzings Werke rein textlich verdientermaßen würdigen zu können, um den Standpunkt zu gewinnen, von dem auch in dieser Darlegung seine Texte betrachtet werden sollen, bedarf es noch einiger besonderen Erwägungen.

Ein Dichterkomponist, wie Richard Wagner, war Lortzing nicht. Mögen immer in den Werken des Bayreuther Meisters Text und Musik aufs engste zusammengehören — in ihrer Gesamtheit bilden sie ja erst das Kunstwerk oder das All-Kunstwerk — auch rein dramatisch und sprachlich betrachtet, bleiben die Texte wertvoll, ja sind Meisterwerke ihrer Art. Nicht so bei Lortzing! Wer unvorbereitet zufällig einen Text der weniger bekannten Lortzingschen Werke liest, ohne sich bewußt zu werden, welchen Maßstab zur richtigen Kritik er anlegen muß, unbeachtet läßt, in welcher Zeit sie entstanden oder sie gar mit einigen guten Libretti unserer Jetztzeit vergleichen wollte, könnte sehr leicht zu einem mehr oder minder abfälligen Urteil gelangen.

Der Wert dieser Texte liegt eben nicht so sehr in dem Gebotenen selbst, als in ihrer reformatorischen Bedeutung. Und in Text und Musik zusammen liegt erst ihre Kraft und Wirkung, die sie auch auf uns noch mehr als in früherer Zeit ausüben. Wer aber die Werke der Vor-Lortzingschen Zeit kennt, wer die Texte liest, die Hiller, Dittersdorf und ihren Nachfolgern die Unterlage ihrer Werke lieferten, der wird sofort ermessen, von welch unschätzbarem Werte Lortzings Opern auch in rein textlicher Hinsicht für die Entwicklung des Musik-Dramas wurden, wie Sprache und Handlung auf einer weit höheren Stufe stehen; und das eben ist ihr Verdienst.

Einen anderen mag die Wahl seiner sonderbaren Opernstoffe, eine gewisse Einseitigkeit bei allen befremden; auch dieses hat seinen Grund. Daß all die Schauspiele, Possen und Stücke jener Zeit, in denen Lortzing als junger Schauspieler mitwirkte, ihm leicht zum Vorwurf seiner Werke werden konnten, ist wohl erklärlich, und daß er „in täglicher Be-

rührung mit Kotzebue-Raupachschen Geisteskindern" einen hohen literarischen Standpunkt nicht gewinnen konnte, ist begreiflich. Um so höher ist anzuschlagen, wie er mit Takt und mit Geschick seine Libretti wirksam und heiter, komisch bis zur Ausgelassenheit gestaltet und doch nirgends die Grenzen anständiger Fröhlichkeit überschreitet.[1]) Daß Lortzing aber an recht vielen Stellen in Aufbau und Sprache, abweichend von der Vorlage, wirklich Vortreffliches leistete, werden wir bei manchen Werken sehen. Im übrigen wird immer wieder darauf hinzuweisen sein, wie Lortzing seine Gestalten ähnlich denen seiner Vorgänger und doch viel lebenswahrer, vollkommener schuf, wie er Handlungen gleicher Art mit weit geschickterer Hand anfaßt und aufbaut; andererseits muß stets betont werden, wie weit äußere Umstände den Komponisten veranlassen konnten, dieses oder jenes Schau- oder Lustspiel einem seiner Werke zugrunde zu legen, wo es ihm zum ersten Male begegnete, ob er durch eigene Darstellung dem Inhalt näher trat. Alles dies muß berücksichtigt werden, wenn wir vollkommen subjektiv Lortzings Schaffen beurteilen wollen, wenn wir den rein sachlichen Wert seiner Schöpfungen völlig ermessen wollen.

Die Darlegung der einzelnen Handlungen und Texte selbst, der Versuch ihrer verdienten Würdigung möge mit dazu beitragen, das Interesse für manch weniger bekanntes Werk Lortzings zu erwecken, für so manches mit Unrecht vergessene Werk jenes liebenswürdigen Meisters, der uns die besten und schönsten Kinder der heiteren Muse aller Zeiten und Völker geschenkt hat.

Ali Pascha von Janina.

Türkische Oper in einem Akt.

Lortzings Jugendjahre waren nicht allzu rosig. Im Jahre 1811 siedelte er als zehnjähriger Knabe — nach dem Tode seiner Schwester Albertine war er das einzige Kind — mit seinen Eltern nach Breslau über, wo diese ein Engagement angenommen hatten. Bis 1817 folgten Wanderjahre durch die meisten deutschen Städte, Koburg, Bamberg, Straßburg, Freiburg i. Br. usw. Der kleine Albert half redlich mit, das schmale Einkommen der Eltern um ein Weniges zu vermehren. Mehr als einmal pochte bittere Not an die Tür. Von 1817 bis 1822 sehen wir Lortzing als selbständigen jungen Schauspieler und Sänger tätig. In Düsseldorf bei Direktor Derossi lernte er eine junge Schauspielerin kennen, Rosine Regine Ahlers, die er 1823 als Gattin heimführte.

1) G. R. Kruse, „Lortzing-Biographie", S. 18.

In der ersten Zeit des jungen Eheglückes entstand neben kleineren Kompositionen auch seine erste Oper. Im Vollgefühl jugendlicher Schaffenskraft griff er frisch zu einem Stoff, den die Geschehnisse des Tages ihm boten. Der kühne und grausame Albanesen-Häuptling Ali Pascha, der im griechischen Befreiungskriege wieder viel genannt worden war und im Kampf mit dem Vollstrecken des Todesurteils sein Ende fand, am 5. Februar 1822,[1]) reizte Lortzings Können. So nennt er denn seine erste Oper:

Ali Pascha von Janina
oder
die Franzosen in Albanien.
:: Türkische Oper in 1 Akt, ::
nach einer wahren Anekdote.

Im Jahre 1826 nahm Lortzing mit seiner Gattin ein Engagement am Detmolder Theater an; am dritten November traf er dort ein. Die Theater-Gesellschaft spielte in Detmold nur während einiger Wintermonate, die übrige Zeit in Münster, Osnabrück und während der Kur-Saison auch in Pyrmont. Auf diese Weise wurde Münster die Geburtsstätte von Lortzings erster Oper. Am 1. Februar 1828 fand die Erstaufführung statt; „Von A. G. Lortzing, Mitglied des hiesigen Theaters", hieß es auf dem Theater-Zettel. Lortzing selbst sang die Spielpartie. Der Erfolg scheint nicht allen groß gewesen zu sein. Am 21. April folgte die Aufführung in Osnabrück und am 12. April 1829 in Detmold. Von einer Wiederholung findet man nirgendwo etwas verzeichnet.

Der Inhalt des kurzen Werkes ist folgender:

„Der Kapitän Bernier, Führer einer französischen Expedition, wird von Ali Bey, dem Pascha von Janina, gastfrei aufgenommen. Unter dessen Haremsfrauen findet der Franzose seine von Seeräubern entführte Geliebte Arianna wieder. Dem Muselmann entgeht es nicht, daß die beiden sich kennen, und er weiß durch Drohungen von der eingeschüchterten Arianna die Wahrheit zu erfahren. Beide sollen seinem Rachegefühle geopfert werden. Im Garten enthüllte er seinem Agi Ibrahim seinen schändlichen Plan: bei dem Gastmahl, zu dem Bernier geladen ist, soll Arianna hinter einem Vorhang verborgen bleiben und auf einen Wink des Paschas vor den Augen Berniers getötet werden und dann dieser selbst auch. Berniers Freund, der Leutnant Robert, hat, im Garten versteckt, dieses Gespräch belauscht; er übersteigt die

1) Kruse, a. a. O., S. 14.

Mauer, eilt zum Schiffe und holt die französischen Soldaten zur Hilfe herbei. In dem Augenblick, als Arianna den Todesstreich erhalten soll, tritt Robert mit den Soldaten in den Saal und streckt den Agi Ibrahim mit einem Schusse nieder. Die türkische Mannschaft wird entwaffnet und die Sklavenschar befreit. Die Geretteten ziehen unter dem Jubel der erlösten Sklaven zum Schiffe zurück."

Man sieht, der junge Lortzing macht sich bei seinem Erstlingswerk an einen zwar kleinen, aber dramatisch recht lebhaften Stoff, und eins ist schon jetzt an ihm zu verwundern, wie er diese Fülle von Geschehnissen in einem knappen Akt zusammendrängt. Es zeigt sich schon hier die geschickte Hand Lortzings, der, jede nebensächliche Breite vermeidend, sein Werkchen bühnenwirksam aufbaut.

Die Personen sind, so weit hier überhaupt von Charakteren die Rede sein kann, in kurzen Strichen schon ganz einheitlich gezeichnet, der anfangs gastfreundliche, zuvorkommende und später rachsüchtige, christenfeindliche Pascha, Bernier, ein tapferer Soldat, aber ein wenig sentimental in der Trauer um die verlorene Geliebte, und diese selbst, zart und elegisch, voll Furcht vor dem grimmigen Muselmann; diesen ersten Gestalten steht eine echte Lortzing-Figur, Berniers Freund Robert, gegenüber, ein Mensch von goldenem Gemüte, immer hilfsbereit, wenn es gilt, für den Freund etwas zu wagen. Sorglos und froh schaut er in die Welt, ist bald hier, bald da, immer heiter und unbekümmert.

Ist's nicht Minettchen
Kos' ich mit Jettchen,
Sträubt sich Susanne,
Küß' ich die Anne.
In Dorf und Städtchen
Gibt's Frau'n und Mädchen
Die Hüll' und die Fülle.
Und geht's nicht offen,
Geht's in der Stille . . ."

Diese Gestalt ist um so interessanter, als sie, später der eiserne Bestand der Lortzingschen komischen Opern, schon hier in diesem ernsten Milieu sich findet. Kaum verändert treffen wir sie noch recht häufig an; all die lustigen Brüder, Georg, Andiol, Peter Iwanow, Veit usw. sind dieselben Gestalten in anderem Gewande. Wir, die wir heute Lortzings Werdegang überschauen, erkennen in dieser Figur den eigentlichen Lortzing. Daß er die Gestalt Roberts besonders liebevoll behandelte, wie ja auch die ausgedehnte komische Rolle in einer ernsten Handlung beweist, daß ihm gerade diese Gestalt am besten gelang, ist

ganz natürlich. Sie lag eben seiner Begabung am nächsten, bei ihrer Zeichnung konnte er vor allem aus seinem eigenem humorvollen Gemüte schöpfen.

Die musikalisch verschiedenartige Behandlung der einzelnen Personen ist dem Komponisten ebenfalls gut gelungen, und in gleicher Weise sind Dialog und Sprache der Gesänge den Charakteren der einzelnen glücklich angepaßt.

Der Dialog ist für das Erstlingswerk eines dreiundzwanzigjährigen schon recht geschickt geführt und weist sehr wenige Härten und Ecken auf. In den Gesangstexten findet sich, allerdings neben einigen kindlichen und unbeholfenen Stellen, mancher Vers, den Lortzing auch in späteren Jahren nicht würde verbessert haben, so die Stelle aus Ariannas Romanze:

„Des Geliebten harrend an der Quelle,
Wo mit Rosen die Cypresse sich vermählt,
Blickt ich träumend auf das Spiel der Welle
Sein nur denkend, den mein Herz erwählt."

und ferner:

„All mein Jammern half nicht, all mein Klagen,
Sklavin ward ich ihm, der Mitleid nie geübt . . ."

Für die Innigkeit in Ariannas Gebet findet der Dichter einfach schlichte und doch schöne Worte:

„Zum Vater schau ich auf
Mit kindlich frommen Blicke,
Und bring, was er mir gab,
Mein Leben ihm zurücke . . ."

Noch besser vielleicht gelingen ihm die leichtbeschwingten Verse in Roberts Partie, so die obenerwähnte Stelle „Ist's nicht Minettchen . .", vor allem aber der ganz vortreffliche Passus am Ende derselben Arie:

„Ich kenne die Fädchen
Der lauernden Mädchen,
Sie schmeicheln und girren,
Den Sinn zu verwirren,
Es stellen die Holden
Das Netzchen, so golden,
So lockend und leise,
Und bieten zur Speise
Die schönsten Gerichte
Mit süßem Gesichte . . ."

Es ist überhaupt erstaunlich, mit welcher Sicherheit der junge Dichter gleich im ersten Werke die verschiedenen Versmaße behandelt. Hören wir in der eben angeführten Arie und ebenso in dem Einleitungschor der Matrosen:

„Auf tanzenden Wogen
Sind her wir geflogen,
Zum glücklichen Lande,
Zum blühenden Strande . . .,“

den zweifüßigen Daktylus, so spricht aus den vierfüßigen Trochäen:

„Mich kann nicht der Jubel freuen,
Er erneuert meinen Schmerz . . .“

Verniers Leid und Trauer. Seine Liebes-Arie bietet den dreifüßigen Jambus:

„O süß Gefühl der Liebe,
Du Quelle edler Triebe,
Stärk der Geliebten Herz . . .“,

während in Ariannas kunstvoller Romanze der breitgeschwungene fünffüßige Trochäus ertönt:

„An Corzyras reizenden Gestaden
Wandelt einsam ich und ganz allein . . .“

Den Chor der plappernden Harems-Frauen illustriert der reine Daktylus:

„Deinem Befehle getreu
Eilen wir alle herbei . . .“

und die Freude des Schlußchores malt dieser gleichfalls:

„Laßt fröhlich und heiter das Schiff uns besteigen,
Ein Loblied ertöne zum munteren Reigen . . .“

Betrachtet man den geringen Umfang des Werkes, so darf man behaupten, daß Lortzing gleich in der ersten Oper der Poetik in Rhytmus und Reim verhältnismäßig am vollständigsten von all seinen Texten gerecht geworden ist. Gegen die übrigen Opern seiner Jugendjahre sticht „Ali Pascha von Janina“ gewaltig ab und kann textlich betrachtet als Erstlingswerk sich wohl neben den späteren Schöpfungen behaupten.

Der Pole und sein Kind
oder
Der Feldwebel vom vierten Regiment.
:: Liederspiel in einem Akt von A. Lortzing. ::

Hatte Lortzing durch seine erste kleine Oper sein Talent für Bühnenwerke bewiesen, so gab er bald darauf ein glänzendes Zeugnis seiner rein musikalischen Schöpfungskraft. In einem Konzert am 15. Nov. 1828 wurde in Münster sein Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" zum ersten Male aufgeführt. Der große Erfolg bewies dem jungen Komponisten am besten, ein wie gereiftes Kunstwerk er geschaffen hatte, doch lenkte ihn sein Gefühl wieder zurück zu dem Gebiete für das er von Natur die eigentliche Begabung besaß. Seine folgenden Schöpfungen sind außer kleinen Musikalien ausschließlich Bühnenwerke. Schon vor dem Oratorium war ein lyrisches Spiel von Doktor Sachs „Die Hochfeuer oder die Veteranen", zu dem Lortzing die Musik geschrieben hatte am 24. März 1828 in Münster in Szene gegangen. Das folgende Jahr 1829 lenkte durch die Erstaufführung von Goethes Faust auch Lortzings Aufmerksamkeit auf jenen Stoff, und er schrieb zum dramatischen Gedichte seines Freundes Grabbe „Don Juan und Faust" eine Musik, die, sich eng an Mozart und Spohr anlehnend,[1]) großen Erfolg hatte. Am 29. März 1829 fand die Erstaufführung am Detmolder Hoftheater statt. Weit anderer Art war das Werk des Jahres 1830; es brachte die Lortzingsche Bearbeitung der 1771 entstandenen „Jagd" von Adam Hiller. Inwiefern die Beschäftigung mit diesem Werke imstande sein konnte, Lortzings Schaffen eine ganz besondere Richtung zu geben, wurde schon in der Einleitung erwähnt. Es wird zweckmäßig sein, auf den Inhalt dieses Werkes und auf die Bedeutung und den Umfang der Aenderungen Lortzings bei der Betrachtung seiner ersten komischen Oper, der „Beiden Schützen" mehr einzugehen.

Der Ordnung halber mag sein nächstes Bühnenwerk „Yelva" genannt werden, ein Schauspiel von Theodor Hell, zu dem Lortzing unter

---

1) Kruse, a. a. O., S. 27.

Benutzung fremder Melodien eine verbindende Musik schrieb. Am 30. Juni 1832 war in Pyrmont die Erstaufführung.

Im Osten Deutschland lagen unterdessen zwei Völker im blutigen Streite. Das unglückliche Polenreich kämpfte mit der russischen Übermacht den letzten verzweiflungsvollen Kampf. Die Übergabe Warschaus nach heldenmütigem Kampfe und hartnäckiger Verteidigung besiegelte das traurige Ende eines ehemals so großen und stolzen Volkes. Die Reste der polnischen Truppen setzten den Kampf noch einige Zeit fort, doch blieben auch die verzweifeltsten Anstrengungen fruchtlos. Die weitaus größte Zahl aber verließ die Heimat; wie in anderen Landen, so herrschte auch in Preußen Mitleid mit der geschlagenen Nation, Begeisterung für eine solch heldenmütige Schar, und mancher Flüchtling fand in unserem Vaterlande liebevolle Aufnahme.

Auch in Lortzings Herzen lebte diese Sympathie und wie sie Richard Wagner zur Komposition seiner „Polonia-Overtüre" begeisterte, so schuf er unter dem Einfluß der Tagesereignisse ein neues, kleines Werk, dessen Hauptgestalt einer dieser unglücklichen Flüchtlinge wurde.

Der Pole und sein Kind
oder
Der Feldwebel vom vierten Regiment.
Liederspiel in einem Akt von
:: :: A. Lortzing. :: ::

Osnabrück hatte die Erstaufführung am 11. Oktober 1832. In Münster und Berlin wurde die Aufführung zwar anfangs verboten, doch wurde das Stück in der erstgenannten Stadt unter Weglassung des Obertitels am 25. Oktober des folgenden Jahres gegeben. Durch den „Polen" gelangte zuerst Lortzings Name in die Oeffentlichkeit, denn das kleine Werk machte den Weg über alle Bühnen und hielt sich noch Jahrzehnte auf dem Repertoire, als das Zeitinteresse längst erloschen war.[1]) Lortzing selbst schreibt über das Stück an seine Eltern: „Die Musikstücke werden nicht minder Beifall finden. Das Lied vom vierten Regiment ist eigene Komposition und muß mit vielem Gefühl vorgetragen werden! Das Schlußlied ist Nationalmelodie und ebenfalls höchst rührend; wie gesagt, ich habe noch nie so viel Tränen fließen sehen, als bei der Aufführung dieses kleinen Dinges. Die Münstersche Regierung war nicht zur Erlaubnis der Aufführung zu bewegen trotz aller angewandten Mittel;

1) Kruse, a. a. O., S. 34.

schade drum, es hätte rasende Einnahmen gemacht, denn die ganze Stadt, nachdem sie vernommen, daß es verboten, hatte es gelesen."[1])

Nur das Interesse am Geschicke des Polenvolkes und Rührseligkeiten des Inhalts konnten dem Werkchen zum Erfolge verhelfen:

Der Pachter Redlich feiert seinen Geburtstag und empfängt an diesem Tage den Besuch eines alten Studienfreundes, des Magisters Hilarius. Im Hause Redlichs weilt seit einiger Zeit eine junge Frau, Marie, die eines Abends um Unterkunft bat und seit jenem Tage dort blieb. Man hat nur von ihr erfahren, daß sie aus Polen geflohen ist, über ihre sonstigen Lebensschicksale schweigt sie. Der Pole Janicky kommt mit seinem Sohne, dem sechsjährigen Franzischek in den Hof des Pachters. Durch Spiel und Gesang erbettelt er für sich und seinen Knaben milde Gaben; so zieht er durch die Lande. Dem Redlich erzählt er auf dessen Bitten sein Schicksal. In Warschau lebte er mit seinem Kinde und seinem jungen Weibe glücklich und zufrieden. Als aber alle für das bedrängte Polenreich die Waffen ergriffen, da eilte auch er hinzu und kämpfte als Feldwebel im vierten Regiment für sein Vaterland. Während der Belagerung Warschaus wurde sein Haus zerstört, und er fand, zurückgekehrt, sein Heim vernichtet, sein Weib und Kind verschwunden. Nach wenigen Tagen fand er seinen Knaben bei einem alten Soldaten wieder, von seinem Weibe aber erzählten einige, daß sie sich nach Deutschland begeben habe. Der Pachter läßt, von einer dunklen Ahnung erfaßt, Marie herbeiholen. Sie ist die wiedergefundene Gattin Janickys; das rührende Wiedersehen bildet den Schluß der ebenso rührseligen Geschichte.

Gegen den „Ali Pascha von Janina" bedeutet „Der Pole" entschieden einen Rückgang, wenn auch die Fülle der rührenden Szenen im Stoffe selbst begründet lag. Es ist bezeichnend für den damaligen Geschmack des Publikums, daß es an einem solchen Stückchen Gefallen fand. Die Zeichnung der einzelnen Gestalten ist noch einigermaßen annehmbar. Zu Anfang ist weniger der Pole, als der Pachter Redlich die Hauptfigur, ein braver, wackerer Mensch, der seinen Namen mit Recht trägt. Mitleidig mit dem Unglücklichen gibt er gern; so nahm er Marie in sein Haus auf und zeigte sich den Polen gegenüber als liebevoll teilnehmender Mensch. Sein Studienfreund Hilarius ist eine gute Seele, voll sonnigen Humors und steter Fröhlichkeit, der in seinem Frohsinn und vor allem in seiner Schwäche für den Rebensaft manchen Zug des Komponisten an sich trägt. Marie, die junge Frau, ein stilles Wesen, gewinnt durch ihre Güte aller Herzen. Der Pole Janicky schlägt sich mit

1) G. R. Kruse, „Lortzings Briefe", S. 50. Brief vom 4. Januar 1833.

seinem Söhnchen schlecht und recht durchs Leben; nur das Gottvertrauen und die Liebe zu seinem Kinde halten ihn aufrecht, wenn ihn der Schmerz um sein verlorenes Weib und sein unglückliches Vaterland übermannen will. Ein Stück Jugenderinnerung ist wohl in die ziemlich bedeutende Kinderrolle eingeflossen,[1]) der Dichter mochte wohl der eigenen Kinderjahre gedenken, da er mit seinen Eltern durch die Lande zog und das karge Brot mit verdienen half. Glücklich verknüpft mit der eigentlichen Handlung ist das Liebesspiel zwischen der Haushälterin Redlichs, der Demoiselle Winkelmann und dem Förster Kugelauf, jene „immer etwas verliebter Komplexion", wie der Magister sagt, dieser eine derbe biedere Natur, der in seiner gutmütigen Barschheit und Selbstüberschätzung an den späteren Waffenschmied Stadinger gemahnt. Seine stehende Redeweise: „das ist alles Mögliche" erinnert unwillkürlich an Stadingers Schlagwort: „das darf ihm aber nicht unangenehm sein". Der pfiffige Neffe Redlichs, Jakob, ist beiden Liebesleuten in gleicher Weise ein Dorn im Auge. Keine Gelegenheit läßt er vorübergehen, sie zu necken und ihnen einen Schabernack zu spielen; immer dann kommt er hinzu, wenn die beiden im zärtlichen Gespräche sind. Auch Jakob hat von dem Lortzingschen Schalk etwas mitbekommen.

Der Dialog ist sprachlich weniger bedeutsam, doch entbehrt er an manchen Stellen des Humors nicht. Die Gesangstexte sind ganz unbedeutend, zumeist auch bekannte Lieder. Zu erwähnen wäre nur „Das Lied vom vierten Regiment", zu dem Lortzing eine eigene Melodie schrieb. Der Text ist von Julius Mosen (1803—1867). Engel nennt es „eines der besten Lieder aus der Zeit der deutschen Polenschwärmerei".[2]) Die letzte Strophe, die beste des ganzen Liedes, mag hier angeführt werden:

„Ade, ihr Brüder, die zu Tod getroffen,
An unserer Seite dort wir stürzen sahn!
Wir leben noch, die Wunden stehen offen,
Und um die Heimat ewig ist's getan!
:,: Herr Gott, im Himmel, schenk ein gnädig End'
Uns Letzten noch vom vierten Regiment. :,:"

---

1) Kruse, a. a. O., S. 33.

2) E. Engel, „Geschichte der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts", S. 104.

Aus den Versen des jungen Franzischek spricht Lortzing selbst in Erinnerung seiner eigenen Jugend:

„Freue sich, wem heitre Tage
Blühn auf vaterländ'scher Erde,
Draußen ist gar viel Beschwerde,
Draußen wird Gesang zur Klage.
Glücklich, wem zur Seite stehen
All die heiß geliebten Seinen,
Der Verbannte kann nur weinen.
Wiedersehn! Wiedersehn!"

Das Werkchen macht keinen Anspruch auf irgend welchen besonderen Wert. Es sollte ein kleines Liederspiel sein, entstanden unter der Einwirkung der Tages-Ereignisse. Eine Episode aus jener Zeit zu bringen, war seine Aufgabe und die hat es in einfacher kunstloser Weise gelöst. Der ziemliche Erfolg, auch in materieller Hinsicht, genügte dem jungen Komponisten vollauf.

Der Weihnachtsabend.

Launigte Szene aus dem Familienleben von A. Lortzing.

„Uebrigens habe ich schon wieder ein Vaudeville vom Stapel gelassen, welches einen gleichen Erfolg hatte, wie der Pole, wenngleich es bei weitem nicht so interessiert, da es bloß von launigten Familienszenen handelt; es heißt: „Der Weihnachtsabend". So berichtet Lortzing am 4. Januar 1833 an seine Eltern. In Münster war das kleine Ding am 21. Dezember 1832 zum ersten Male aufgeführt worden; es wurde hier noch einige Male gegeben, vielleicht auch in Osnabrück und trat dann bald vor Lortzings größeren Werken in den Hintergrund.

Der Titel verrät von vornherein, welcher Art das kleine Werkchen ist. Kruse sagt:[1]) „Man muß Lortzings Hausvatertugenden, die Art, wie Familienfeste — namentlich Weihnachten — bei ihm in Wahrheit festlich gefeiert wurden, kennen, um zu verstehen, daß ein Weihnachtsabend für ihn zum Gegenstand dramatischer Gestaltung werden konnte." Scherz und Humor beleben zum Glück an manchen Stellen den sonst recht einfältigen Text:

„Herr Käferling, ein bemittelter Privatmann, ist ein übertriebener Naturschwärmer und Tierfreund. Suschen Schwalbe, seine Nichte, ist zum Sterben unglücklich, weil der Onkel seinen Neffen Gottlieb, den Suschen zärtlich liebt, wegen mutwilliger Streiche aus dem Hause gejagt hat. Im bunten Rock, unter Aufsicht des prahlerischen und aufschneidenden Kasernen-Inspektors Sommer, der selbst Absichten auf Suschen hat, soll Gottlieb sich bestreben, ein ganzer Mann zu werden. Nicht eher darf er Käferlings Haus wieder betreten, bis ihn der Inspektor selbst zurück bringt und damit die Vollendung seiner Ausbildung kund tut. Vetter Michel, der stets am Weihnachtsabend in der Familie weilt, weiß den Knoten geschickt zu lösen, den Liebenden zu helfen und zugleich den Aufschneider zu prellen. Anstelle des ausgestopften Seebären, mit dem Frau Käferling ihren Mann überraschen will, trägt der ahnungslose Inspektor in dem Korbe den Neffen Gottlieb ins Haus. Die gestellte Bedingung ist somit erfüllt, und Käferling muß sich mit dem Inspektor wohl oder übel in die Sache fügen. Eine fröhliche Bescherung vereint alle unter dem strahlenden Weihnachtsbaum.

1) Kruse, a. a O., S. 37.

Das Werkchen ist nur insofern lesenswert, als vielleicht manche Szene, vor allem auch die Kinderszenen ein Abbild des Lortzingschen Familienlebens geben können. Einige humorvolle Stellen, manche wirklich köstliche Witze sind der einzige Wert. Der Dialog ist noch unbeholfener als im Polen, und die Gesangstexte, fast sämtlich Worte zu vorhandenen, vorwiegend Mozartschen Melodien, können wir nicht lesen, ohne zu lächeln ob solcher kindlichen Naivität in Form und Inhalt. Man höre nur:

„Ergötzlich ist der Wiesen Grün,
Der Nachtigall Gesang,
Doch auch am traulichen Kamin
Wird uns die Zeit nicht lang."

und:

Viel Labung beut der Lüfte Hauch,
Der schatt'ge Baum erquickt;
Doch wer gesteht nicht ein, daß auch (!)
Der Weihnachtsbaum entzückt . . ."

Die Krone naiver Verse aber bildet das mit „Sehnsuchtswalzer" überschriebene Lied Suschens:

„Es tut mir so wehe,
Daß er in der Nähe
Und darf mich nicht sprechen, ist das wohl erhört?
Kommt Gottlieb nicht wieder,
Dann setz ich mich nieder (!)
Und weine, bis Vater mir alles gewährt . . ."

Zur Beurteilung Lortzingscher Schöpfungskraft kann dieses Stück natürlich nicht in Frage kommen. Daß er schon in seinen Jugendjahren zu „Besserem" Talent besaß, hatte er im „Ali Pascha von Janina" bewiesen. „Der Weihnachtsabend" war eben noch mehr als „Der Pole" eine Gelegenheitsarbeit, berechnet für die Weihnachtsstimmung der Zuschauer, schnell entstanden und ebenso schnell wieder vergessen.

Die Jagd.

Eine komische Oper in 3 Akten nach Weiße und Hiller, :: neu bearbeitet und instrumentiert von A. Lortzing. ::

Unter den Komponisten, deren Werke Lortzings Schaffen beeinflußten, nimmt in den Jugendjahren entschieden Mozart den ersten Platz ein. In seiner Musik zu „Don Juan und Faust" lehnte Lortzing sich stark an diesen Meister an, im „Weihnachtsabend fanden wir wiederum fast ausschließlich Mozartsche Melodien. Eine Briefstelle beweist am besten seine Verehrung des göttlichen Mozart: „Wie soll ich mich ausquetschen, um den Dank auszusprechen, den das diesmalige Geburtstagsgeschenk (seiner Eltern) erheischt; meine Freude darüber war grenzenlos, und die schönsten Stoffe wären mir nicht so wert gewesen, als dieses höchst edle Geschenk; ich will gestehen, daß ich, nachdem ich auf dem Briefe gelesen „Einliegend Musikalien", nur geschwind im Briefe aufsuchte, was es für Werke waren, und dann den Brief wegwarf, um vor allem die teuren Kleinode vom Steueramte zu holen."[1]) Die von den Eltern gesandten Musikalien waren Mozartsche Partituren.

Aus dem Gefühle einer grenzenlosen Verehrung und Bewunderung Mozarts heraus schrieb Lortzing als letztes kleines Werk der Detmolder Epoche ein einaktiges Singspiel, das sich ganz mit der Person des geliebten Meisters Mozart beschäftigte. Der Titel lautet:

„Szenen aus Mozarts Leben."

Die Gründe, weshalb das Werk nicht zur Aufführung kam, sind nicht bekannt. Das Buch ist nicht mehr vorhanden; die Abschrift, die im Besitze Richard Batkas in Wien sein soll, konnte ich nicht erhalten.

Dieses Singspiel, dessen Musik außer der Ouverture, vollständig Mozartschen Werken entlehnt ist,[2]) bildet den Abschluß der jugendlichen Schaffensperiode Lortzings; ein anderer Künstler tritt er uns nach einer vierjährigen Zeit der Reife und der Sammlung in Leipzig entgegen, wohin ihn ein neues Engagement führte. Hier entstand sein erstes größeres Werk „Die beiden Schützen", eine komische Oper. Ein neues Gebiet besonderer Operngattung hatte sich ihm erschlossen; das Feld der komischen Oper, auf dem einst Hiller und Dittersdorf Verdienstvolles und Großes

1) Brief vom 13. November 1832, Kruse, S. 45.
2) Kruse, „Biographie", S. 38.

geleistet hatten, sollte von nun an Lortzings eigenstes Arbeitsfeld werden und bleiben. Er wurde der Reformator und Meister der deutschen komischen Oper. Mögen wir Hillers Schöpfungen als Kunstwerke an sich noch so gering einschätzen, außer ihrem Werte für das Gedeihen dieser besonderen Gattung verdanken wir es einem seiner Werke, der „Jagd", wohl zum größten Teile, daß Lortzing zu jenem Gebiete hingeführt wurde, dessen Größter er wurde. Schon im Jahre 1830 vollendete Lortzing die Überarbeitung und Neu-Instrumentierung der Weiße-Hillerschen „Jagd"; am 20. November wurde sie in Osnabrück und am 19. Dezember in Detmold zum ersten Male gegeben, doch bemerken wir vorläufig noch keinen Einfluß dieser Beschäftigung Lortzings auf seine Jugend-Schöpfungen. Das Jahr 1835 brachte dann am 25. Dezember, am Geburtstage Hillers, eine Gedächtnisfeier dieses Komponisten, bei der Szenen aus der „Jagd" mit Lortzing als Töffel, zur Aufführung kamen.[1]) Es ist sehr natürlich, daß diese Veranstaltung Lortzings Gedanken wieder zur komischen Oper hinlenkten, die er durch die gründliche Beschäftigung mit Hillers „Jagd" hinreichend kennen gelernt hatte.

Frisch und gekräftigt brach nach langer Zeit sein Schaffensdrang aufs neue hervor, sein Gefühl aber führte seine Kraft zu neuer Betätigung auf das Gebiet der komischen Oper, denn dort konnten am ehesten sein naturwüchsiges Talent, sein heiteres Gemüt Werke bester Art, Blüten sonnigsten Wesens entstehen lassen. Inwieweit Hillers Werke, speziell die „Jagd", Lortzings Schaffen beeinflussen konnten und auch wirklich beeinflußt haben, kann nur durch eine eingehende Betrachtung der Handlung und der Charaktere der „Jagd" dargelegt werden. Gewiß stellte sich Lortzing „mit dem Rechte des Spätgeborenen dem älteren Werke recht kritisch gegenüber"[2]), sah mit scharfem Auge die Mängel und wußte mit geschickter Hand zu verbessern. Er mochte sich bewußt sein, daß er Besseres zu schaffen imstande war, das sein Talent freier und schöner bilden konnte; aber die Luft, die ihn bei der Bearbeitung des 60 Jahre alten Werkes umwehte, die er fühlte, wenn er auf der Bühne den Töffel spielte, dieser Hauch biederen mittelalterlichen Bürgertums mußte auf ihn einwirken, als er es unternahm, sein erstes Werk dieser Gattung zu schreiben, wenn auch in der Vorlage ein gut Stück dieses gleichen Lebens wiederzufinden war. So sehen wir denn seine neuen Gestalten, die uns auf den ersten Blick ungewohnt und fremdartig erscheinen, und doch gewahren wir unter neuem schönerem Gewande dieselben Leutchen, die zu Hillers Zeiten unsere Vorfahren ergötzten, aber bei Lortzings freier und

1) Kruse, „Biographie", S. 50.

2) Kruse, „Die Jagd" von Hiller, S. 30.

frischer, echt deutsch und lebenswahr. Auch die Handlung ist anders und nicht so plump; aber ist im Grunde genommen der Kern nicht derselbe, nur eine andere kleine Episode aus dem gleichen Kreise? Spielt sie nicht im selben Dörfchen? Ist das nicht derselbe Wald? Der alte Markt, die Gäßchen und Straßen und dort das alte trauliche Bürgerhaus?

Eine kurze Inhaltsangabe der Hillerschen „Jagd" mag uns den Vergleich mit den Lortzingschen Werken, vor allem dem ersten, den beiden „Schützen", erleichtern:

Christel, der Sohn des Dorfrichters Michel, hat seine Braut Hannchen verloren; sie ist von einem Grafen in die Stadt entführt worden. Während Christel sich zum Könige begibt, um dort sein Anliegen vorzutragen, kommt der Herrscher selbst ins Dorf zur Jagd. Christel kehrt unverrichteter Sache zurück und bald nach ihm trifft auch Hannchen wieder ein, da es ihr gelungen ist, durch einen Sprung aus dem Fenster dem Grafen zu entfliehen. Sie weiß ihren Verlobten und dessen Schwester Röse schnell von ihrer Unschuld zu überzeugen. Im Walde hat sich der König verirrt und gibt sich dem hinzukommenden Michel als einer aus des Königs Gefolge zu erkennen. Der Dorfrichter nimmt den Fremden in seiner gastlichen Art gleich mit zu seiner Hütte, wo er ihn freigebig bewirtet und mit seiner Familie an Lobreden auf den guten und besten König nicht spart, so daß dieser selbst kaum seine Rührung verbergen kann. Rösens Schatz, der Bauernbursche Töffel bringt zwei fremde „Kerle", die er beim Wildern ertappte und gefangen nahm. Der König erkennt in ihnen seine Höflinge, den Grafen von Schmetterling und den Herrn von Treuwerth; als die Familie erfährt, wer ihr Gast ist, gerät sie in arge Bestürzung, nur Hannchen benutzt schnell die Gelegenheit, dem Könige die Entführungsgeschichte vorzutragen und den Grafen Schmetterling als den Uebeltäter zu bezeichnen. Zur Strafe darf er auf des Königs Befehl nur noch gerufen am Hofe erscheinen. Zum Danke aber für die gastliche Aufnahme vereinigt er die beiden Paare Christel und Hannchen und Röse und Töffel; beide bekommen als Hochzeitsgabe 2000 Taler, und überdies verspricht der König, nach einem Jährchen als Gevatter wieder zu erscheinen.

Die textlichen Aenderungen, die Lortzing mit diesem Werke vornahm, sind ziemlich unwesentlich; einige Wörter und Ausdrücke wurden durch bessere ersetzt, hier mal etwas gekürzt, dort einiges hinzugefügt. Die Gesangstexte sind dieselben geblieben, obgleich Lortzing zweifellos bessere geschaffen hätte. Wenige kurze Proben können von der Unbeholfenheit und Naivität des Textes überzeugen:

„Ich habe meinen Christel wieder,
Ich habe Dich, ich halte Dich!
Und nie geb' ich Dich wieder.
Mein Busen schlägt
Von Lust bewegt,
Mir zittern vor Freude die Glieder . . ."

oder auch:

„Hätt ich täglich Bier und Wein,
Braten auch nicht minder:
Fetter könnt' ich dann wohl sein,
Aber nicht gesünder."

Auffallen muß in der „Jagd" die Häufung von Liedern, Arien und dergleichen. Nicht selten sind die Motivierungen dazu recht plumper Art, so z. B.:

Röse: Ich weiß gewiß, wenn ihr der Graf so zu nahe gekommen wäre, sie hätte es gemacht, wie ich's dem Jäger Gabel an der Kirmeß machte.

Töffel: Laß doch hören, wie machtest du's mit ihm?

Röse:

„Als da der Jäger Gabel kam,
Und freundlich mich beim Händchen nahm,
So ließ ich es geschehen . . ."

Die Gesangnummern, die Lortzing aus der ursprünglichen Fassung nicht herüber genommen hat, bedeuten auch textlich keinen Verlust.

„Ich traue keinem Mädchen nicht!
Ein schönes Kleid, ein weiß Gesicht
Mit einer dreisten Stirne
Verrückt leicht das Gehirne . . ."

und vor allem Hannchens Lied:

„Der Graf bot seine Schätze mir,
Von Gold und Edelsteinen:
Allein ich dankte schön dafür
Und fing, fing an zu weinen . . ."

Zu bemerken wäre noch, daß Lortzing dem letzten Finale als Abschluß die Nationalhymne hinzufügte; der Text lautet in der ursprünglichen Partitur:

„Heil dir im Siegerkranz
Herrscher des Vaterlands
Heil König dir!
Jede geweihte Kunst
Reifet durch deine Gunst
Bürgerverdienst erwarmt
An deiner Brust.“

während sie in der Detmolder Partitur folgenden Wortlaut erhielt:

„Jubelnd im Feierchor
Steig unser Dank empor,
Preist das Geschick:
Bester der Fürsten nimm
Gnädig die Segnung hin,
Ja deine Vaterhuld
Lohn ew'ges Glück!“

Die Handlung ist an sich recht dürftig und einfach; aber ihr Wert ist vollständig mit dem Zeitpunkt ihrer Entstehung verknüpft. Als ein Werk von einfacher, natürlicher Handlung, frei von Rohheiten und Hanswurstiaden, frei von widersinnigen, lächerlichen Verkleidungsszenen, ist die „Jagd“ in der Zeit des traurigsten Niederganges der Oper von höchster Bedeutung. Daß das Werk nicht vollkommen harmlos war, beweisen die Verse, die Röse singt:

„Man liebt die Bosheit nur
Im prächtigen Gewande,
Schilt Einfalt und Natur,
Hält Frömmigkeit für Schande.
Fein betrügen,
Künstlich lügen,
Listig quälen,
Schlau bestehlen,
Nur wer das am besten kann,
Das ist ein großer Mann.“

Die Worte enthalten einen scharfen Hinweis auf das gewalttätige Treiben eines gewissen Adels, der dem Bürgertum gegenüber sich allerlei Freiheiten erlauben zu dürfen glaubte, und selbst vor einer gewaltsamen Entführung, wie wir sie in der „Jagd“ sehen, sich nicht scheute. Leider mochte wohl manches Mädchen den Schmeichelreden der adeligen Junker ein willig Ohr leihen, sodaß man des sonst so harmlosen Töffels Worte verstehen kann: „Die großen Monsieurs müssen den Mädchen den Verstand öffnen, da lernen sie schön reden und schlecht tun.“

In der „Jagd" waren Aufbau und Entwicklung zu wenig wertvoll, als daß Lortzing von ihr in dieser Hinsicht hätte beeinflußt werden können. Um so mehr ist eine Einwirkung bezüglich der Charakterzeichnung zu bemerken. Wenn auch die Personen in ihren Haupteigenschaften, in ihren besonderen Zügen in den jeweiligen Vorlagen der Lortzingschen Werke zum großen Teil schon enthalten, so sehen wir doch die eine oder andere Figur mehr oder weniger verändert, nach eigenem Empfinden umgestaltet, mit irgend einer besonderen Eigenschaft ausgestattet, und zwar derart, daß sie dieser oder jener Gestalt der „Jagd" in manchen Punkten näher kam. Bei Betrachtung der einzelnen Personen in Lortzings Werken mag ein Vergleich dies zeigen. Auf eins aber soll schon hier hingewiesen werden. Zwei verschieden geartete Liebespaare finden wir auch bei Lortzing des öfteren wieder. Das eine Paar in der „Jagd", Christel und Hannchen, ist ernst und etwas sentimental, während das andere neckisch und immer heiter, sorglos in den Tag hineinlebt. Einem ernsten, melancholischen Burschen steht auch bei Lortzing fast immer ein fröhlicher, kräftiger gegenüber, und neben einem tiefer veranlagten Mädchen finden wir stets ein schelmisches, frisches Kind, wie im „Freischütz" neben Agathe das Ännchen.

Wir sehen, wie die Bearbeitung der Hillerschen „Jagd" Lortzings Schaffen beeinflußte und wir müssen annehmen, daß sie viel dazu beitrug, den Künstler zum Gebiete der komischen Oper hinzuführen, wo er uns sein Bestes schenkte. Gleich sein erstes Werk dieser Gattung „Die beiden Schützen" wurde eine vortreffliche Leistung und brachte dem jungen Komponisten einen ungeahnten, durchschlagenden Erfolg.

Die beiden Schützen.

Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen.
:: :: Musik von G. A. Lortzing. :: ::

Anfangs November 1833 kam Lortzing in Leipzig an, und beinahe vier Jahre sollten vergehen, bis sein nächstes Werk das Licht der Welt erblickte. Im Jahre 1837 tritt er uns wieder entgegen, ausgestattet mit neuen Kenntnissen, mit frischen Ideen, mit vertiefter Anschauung. Zur Selbständigkeit hatte ihn sein Weg geführt, weg von der engen Anlehnung an frühere Werke und Komponisten. Aus eigener Kraft heraus wollte er von nun an schaffen, nicht „gelehrt erscheinen", sondern „warmes, fröhliches Leben" auf die Bühne bringen; echte, wahre Gestalten aus dem deutschen Volke, die das Volk kannte und liebte, sollten von nun an Träger seiner Handlung werden, sollten reden und handeln, wie das Volk auch. Und sein neues Werk brachte den Beweis, daß diejenigen, für die das Werk geschrieben war, die über solche Werke im eigentlichen Sinne das Urteil sprechen, daß das Volk sein Schaffen verstand und lieben lernte.

„Die beiden Grenadiere", ein älteres französisches Lustspiel, fand Lortzing für einen Operntext geeignet. Daß er zu diesem nicht besonders wertvollen Stoffe griff, erklärt sich leicht daraus, daß er am Detmolder Theater das Werk in der Übersetzung von G. Cords kennen lernte und selbst oft den einen Grenadier Wilhelm gespielt hatte. Er war also mit der Handlung vollkommen vertraut, und es mochte ihm leichter erscheinen, hieraus ein Textbuch zu gestalten, als nach einer völlig fremden Vorlage. Daß er aber auch sich nicht scheute, selbständig zu schaffen und mit ziemlichem Geschick aus einer Prosa-Erzählung ein Buch zu seiner Oper schreiben konnte, bewies er in der „Undine" und in „Rolands Knappen".

Wollte Lortzing sein Werk zuerst „Die beiden Tornister" benennen, so erhielt es bald auf den Rat seines Direktors Ringelhardt, welcher der Ansicht war, daß „Zwei Pelzsäcke" zu wenig Interesse erwecken würden, den Titel „Die beiden Schützen", nach dem in Leipzig stehenden sächsischen Schützenbataillon.[1])

1) Kruse, a. a. O., S. 52.

Am 20. Februar 1837 fand die Erstaufführung statt. Der Zettel lautete:

Theater der Stadt Leipzig.
Montag, den 20. Februar 1837.
Zum ersten Male:
Die beiden Schützen.
Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen. Musik von G. A. Lortzing

Der Erfolg der Aufführung war so durchschlagend, daß selbst das sehr abfällige Urteil der Presse, die das Werk mit Gewalt auf das Niveau des Liederspiels oder Vaudevilles herabdrücken wollte, keinen Einfluß mehr haben konnte. Noch im selben Jahre, am 6. August, folgte Dresden, 1839 Prag und Berlin, 1840 München mit der Aufführung. Erst 52 Jahre nach dem Entstehen — ein auffallend langer Zeitraum — fand die Oper in Wien an der Hofburg Annahme.[1]) Noch bis in unsere Tage hinein hat das Werk sich auf den Spielplänen der deutschen Theater erhalten. Sogar eine französische Übersetzung unter dem Titel „Les méprisés" erschien bald nach der Aufführung bei Ed. Lauweryns in Brüssel,[2]) in der damaligen Zeit ein starker Beweis für den Erfolg der Oper.

Das Lustspiel von G. Cords, das Lortzing als Vorlage benutzte, hat folgenden Inhalt:

Der Amtmann Scholle und der Gastwirt Wohlgemut leben als friedliche Nachbarn in schönster Eintracht, ebenso deren Töchter Therese und Karoline. Wohlgemuts Sohn Gustav befindet sich als Grenadier in der Ferne, und seine Rückkehr wird stündlich erwartet. Scholle hat seinen Sohn Wilhelm in einem kleinen Dörfchen bei einem bekannten Müller aufwachsen lassen. Auch Wilhelm hat sich anwerben lassen und von dem Müller als Erkennungszeichen seinem Vater gegenüber ein Certifikat erhalten. Mit seinem Freunde Schwarzbart kommt Wilhelm durch Zufall in sein Heimatsdorf, ohne jedoch das Haus oder seinen Vater wieder zu erkennen. Der Gastwirt hält den Ankömmling für den erwarteten Sohn Gustav und Schwarzbart sucht Wilhelm zu überreden, für ein lang entbehrtes Abendbrot die Rolle des zurückgekehrten Sohnes zu spielen. Um in der Nähe Karolinens, der Tochter Wohlgemuths, bleiben zu können, willigt der junge Grenadier in die Täuschung ein,

1) Kruse, a. a. O., S. 52.
2) Kruse, a. a. O., S. 52.

während Karoline betrübt ist, daß der schmucke Soldat ihr Bruder sein soll. Unglücklicherweise hat Wilhelm im letzten Nachtquartier seinen Tornister vertauscht und zufällig den des wirklichen Sohnes Gustav erwischt, als er mit seinem Kameraden Schwarzbart von einer Dorfhochzeit heimkehrte, wo sie den Bauernburschen Niklas, den Vetter des Amtmanns Scholle weidlich durchgeprügelt hatten. Als nun der echte Gustav heimkehrt und sich für den Sohn Wohlgemuths ausgibt wird er auf Betreiben des Niklas, der in ihm den Grenadier von der Hochzeit wiedererkennen will, als Gefangener im Gartenhause des Wirtes vorläufig untergebracht, da das Dorfgefängnis zusammengestürzt ist. Wilhelm und Karoline treffen sich zu einem Rendezvous ebenfalls im Gartenhause, Schwarzbart will dort zwei Flaschen Wein verstecken, ihm schleichen Niklas und Beate, Wohlgemuths Haushälterin, nach und im dunklen Pavillon kommt es zu einer köstlichen Verwechslungsszene. Der Amtmann erscheint mit Licht, und nun klärt sich der ganze Sachverhalt auf. Im Tornister des vermeintlichen Betrügers fand sich das Certifikat des Müllers und Wilhelm erzählt nun die Werwechslung der Tornister und die Täuschung, zu der ihn Schwarzbart bewogen hat. Die Gemüter sind bald besänftigt; Karoline und Wilhelm werden ein Paar, ebenso Therese und Gustav.

Man kann „Die beiden Schützen" als den Beginn des selbständigen Schaffens Lortzings auf dem Gebiete der Oper bezeichnen. Die Musik ist in diesem Werke, wie auch in allen folgenden, völlig eigene Schöpfung, von enger Anlehnung und bewußtem Entnehmen fremder Melodien ist nichts mehr zu verspüren. Aber mit der wachsenden Selbständigkeit seiner Musik tritt eigenes Gestalten in Handlung und Text mehr und mehr zurück. Die Bücher seiner Jugendwerke sind selbständige Schöpfungen, abgesehen von „Ali" allerdings unbedeutend in ihrer Handlung, zu der fremde Melodien die Musik bilden. Von den „Schützen" ab schreibt er eigene bedeutsame Musik zu Umarbeitungen schon vorhandener dramatischer Stücke und zumeist solcher, die ihm von der Bühne her reichlich bekannt waren. Der tiefe Stand des damaligen deutschen Lustspiels bedingte denn auch natürlicherweise einen nur mäßigen Wert der Lortzingschen Texte, zum wenigsten der Handlungen an sich. Auch mehr oder minder bedeutsame Änderungen, die Lortzing mit den Originalen vornahm, konnten den Inhalt nicht immer wesentlich verbessern.

In den „beiden Schützen" folgt er fast Szene für Szene der Vorlage. Frei von ihm erfunden und hinzugefügt sind nur die ersten Auftritte des dritten Aktes, in denen Karoline den beleidigten Vetter Niklas — bei Lortzing: Peter — zu bewegen sucht, den eingesperrten Grenadier in Freiheit zu setzen, was dieser aber abschlägt. In übrigen ist von einigen sehr notwendigen und vorteilhaften Kürzungen abgesehen,

die Handlung die gleiche, von der Ankunft Wilhelms bis zur prächtigen Gartenhausszene. Aber gerade die erwähnten Kürzungen verdienen, zumal gleich im ersten Werke mit scharfem Blick an passender Stelle angewandt, ein besonderes Lob. Gegenüber der fürchterlichen Breite und den völlig unnötigen Wiederholungen des Originals berührt die knappe und doch vollkommen ausreichende Darstellung bei Lortzing äußerst angenehm. Man kann direkt eine treffliche Oekonomie der Handlung in Lortzings sämtlichen Werken beobachten, die aber doch nirgends eine durch übertriebene Kürze bedingte Unklarheit aufkommen läßt. Gerade dieser knappen Darstellung, dieser Sparsamkeit in der Handlung, die auch Bulthaupt lobend erwähnt,[1]) ist es nicht zum wenigsten zu verdanken, daß die Lortzingschen Texte im Vergleich zu den Originalen meistens noch recht gute Opernbücher wurden.

Mit der Handlung mußte der Komponist auch die einzelnen Personen und ihre Eigentümlichkeiten im allgemeinen beibehalten, doch erhält jede Gestalt etwas von dem Gemüte und Humor des Dichters mit, wie überhaupt das komische Element weit mehr betont wird. Den schon früher erwähnten Gegensatz der beiden Liebespaare finden wir in den „beiden Schützen" noch besonders verschärft. Gustav und Suschen, wie Lortzing die Therese der Vorlage nennt, sind ernst geartet; Gustav begrüßt die Heimat beim Wiedersehn in elegischen Versen, und Suschens stilles Wesen bedauert von Herzen den gefangenen, schwermütigen Grenadier. Lortzings anderer Schütze ist mit größerer Lustigkeit und frischerem Lebensmut ausgestattet; zu ihm paßt vollkommen die heitere und schelmische Karoline. Beide sind Lortzings Naturell entsprechend besonders bedacht. Die beiden Väter sind dieselben wie in dem Lustspiele auch. Ein ganz anderer aber ist der täppische Vetter des Amtmanns, der in seiner tölpelhaften Dummheit unwiderstehlich wirkt, zumal in seiner prächtigen Erzählung von der Hochzeitsprügelei, wo er von den Grenadieren zum Gaudium aller Gäste so gewaltig „verholzt" wurde. Die Figur gemahnt in ihrer übertriebenen Borniertheit stark an die „Opera Buffa", in der eine solche Person zu den typischen Gestalten gehört. Derartige Figuren mochten Lortzing wohl immer gelingen, denn diesen gab er wirklich ein Stück seines Innersten mit; wenn er sie schuf, war er mit Leib und Seele dabei. Auch Schwarzbart ist noch um ein weniges komischer gestaltet, desgleichen der Invalidenunteroffizier, mit seinem gutmütig barschem: „Halt's Maul!" Die Haushälterin Wohlgemuths weicht von der Beate der Vorlage völlig ab; sie erhält den Namen „Jungfer Lieblich" und wird die liebesdurstige, männerfreundliche Jungfrau, wie wir sie schon im „Polen" in der Mamsell Winkelmann fanden.

1) H. Bulthaupt, „Dramaturgie der Oper", Band II, S. 206.

Man kann es kaum als Gewissenhaftigkeit bezeichnen, daß der Dichter in den beiden Schützen den Dialog der Vorlage recht wenig benutzt, denn in seinen späteren Werken scheut er sich nicht, größere Stellen wörtlich zu entnehmen. Vielleicht mochte ihm die Sprache des Cordschen Lustspiels nicht besonders geistreich erscheinen, die auch wirklich von einer Unbeholfenheit und Umständlichkeit ist, wie man sie nur durch die Übersetzung erklären kann; die Theaterstücke jener Zeit waren wahrscheinlich sämtlich kaum besser. Ein kleiner Vergleich mag zeigen, wie Lortzing das Original benutzte: In der Vorlage heißt es in III, 16:

Schwarzbart: „Wir waren hungrig und durstig, hatten einen ganzen Tag marschiert und keinen Heller in der Tasche — ein gutes Abendbrot zu erhaschen, dacht ich, wird man uns schon eine kleine List zugute halten — ich riet ihm also dazu; der falsche Name sowohl als die Krankheit ist meine Erfindung. — Sie verzeihen mir doch? . . . .

Bei Lortzing lautet diese Stelle:

Amtmann: Aber wer ist eigentlich am ganzen Wirrwarr schuld?

Schwarzbart: Erstens eine unglückliche Verwechslung der Tornister, zweitens von meiner Seite Hunger, drittens Hunger und viertens Hunger und Durst. Ich benutzte die irrtümliche Verwechslung umsomehr, da mein Freund (auf Suschen zeigend) hier einen mächtigen Magnet verspürte . . ."

Besondere Beachtung verdient bei dem ersten Werke größeren Umfanges die gebundene Rede, die Lieder, die Texte der musikalischen Szenen und vor allem der Ensemblesätze. Die eingelegten Lieder und Sologesänge haben zwar keinen erheblichen poetischen Wert, weisen aber doch manche gut gelungene Wendung, einige treffliche Verse und humoristische Gedanken auf. Zu erwähnen ist da II, 1 die Ariette Suschens:

„Ich werde bald zu nichts mehr taugen
Und seufzen nur, wenn sie sich freuen;
Ein Mann mit solchen schönen Augen
Muß der nun grad mein Bruder sein!
Ich müh' mich ab, recht froh zu scheinen,
Doch anders mir's im Herzen spricht
Das möchte bittre Tränen weinen . . ."

und dann der komisch bittre Endvers:

„Wär er doch nur mein Bruder nicht!"

Erinnerte diese Stelle an die lachende und weinende Röse in der „Jagd“, so kann man die Arie des Gustav II, 3:

„Ihr freundlich stillen Fluren seid gegrüßt!
Du stille Heimat, sei gesegnet mir,
Die alles, was ich liebe, froh umschließt,
Voll Sehnsucht eile ich zurück zu dir . . . .“,

noch weit mehr mit den Versen des Hannchens vergleichen:

„Du süßer Wohnplatz stiller Freuden,
Du kleines Dörfchen, wohl, wohl mir!“

Der elegische fünffüßige Jambus bei Lortzing kennzeichnete Gustavs empfindsames Gemüt und ähnelt sehr der lyrischen Arie Hillers, in der sich gleichfalls Hannchens ernste Veranlagung klar ausspricht. Der letzte Vers in Gustavs Arie:

„Nichts süß'res gibts, als Lieb und Vaterland“

ist übrigens ein recht beliebter Gedanke bei Lortzing.

Als ein nie wieder erreichtes, prächtiges Unikum der Komik in Inhalt und Sprache ist die Erzählung Peters von der Hochzeitsprügelei, die Arie (Kontretanz) Nr. 7:

„Jetzo vorwärts, jetzt zurücke
Seitwärts mannigmal die Blicke,
Tanze ich voll Kunstgeschicke,
Wie 'ne junge Grasemücke.
Seht ihr, wie ich mich jetzt bücke,
Mit den Fingern zierlich schnicke
Und die Hand ihr zärtlich drücke.“

Dazwischen tönt immer die Weise des Kontretanzes; pantomimisch zeigt Peter dann singend die Prügelszene:

„Seht, so hat er mich geschuppt! Schupp, schupp schupp!
Und mich auf die Seit' gewuppt! Wupp, wupp, wupp!
Jetzt tanzt er an meiner Statt, heideldideldum!
Sich mit Schulzens Liese satt, das war dumm!
Das tat er mir nur zum Possen, der Kumpan!
Ich stand aber wie begossen, seht mal an!
Endlich faßt ich mir ein Herze, das war gut!
Und frag ihn als wie zum Scherze — ruhig Blut!
„Hör er mal, er Grobian!“ Er stutzt!
„Warum hat er das getan?“ Er ist verdutzt . . . .“

und dann weiter die Verse:

„Jetzt frag ich ihn, ob er wüßte, wer ich sei!
Wie man mit mir sprechen müßte?“ „Einerlei!“
„Ich bin des Herrn Amtmanns Vetter.“ „Mir egal!“
„Und ihn sollt ein Donnerwetter —“ „Sieh einmal!“
Jetzt krieg plötzlich ich Kourage, stell mich hin!
Seh ihm grad in die Visage, so recht kühn!
Da streckt er zwei Händ' wie Bretter vor sich aus:
„Weil du bist des Amtmanns Vetter,
So nimm diese hin für dich“ — (Er markiert die Ohrfeige) „Ach, herrjeh!“
„Und die nehm' der Amtmann sich“ — (ebenso) die tat weh!
Von der einen stürzt' ich nieder, doch die andre hob mich wieder! ..“

Die Endverse sind von Louis Schneider,[1]) der für sich selbst diese Einlage verfaßte, zu der dann Lortzing die Musik schrieb, als die „Schützen“ am Opernhause zu Berlin gegeben wurden. Sie sind noch das Beste und verdienen besonders erwähnt zu werden:

Jetzt gings aber erst recht los!
Hieb auf Hieb, Stoß auf Stoß!
Schläge, Knüffe, Tritte, Püffe!
Schemelbeine, Schenktischfüße!
Flaschen, Gläser, Knittel, Spieße!
Alles lärmte, tobte, schrie,
So'n Spektakel sah ich nie!
Ich verkroch mich unterm Tische,
Daß mich niemand dort erwische;
Der Soldat packt mich am Bein,
Stellt mich dann trotz allem Schrein,
Wieder an das Tanzvergnügen;
Wollt ich nicht, ich mußt mich fügen,
Und so zwingt er mich mit Prügeln,
Meinen Tanz noch zu beflügeln.
Jetzo vorn und jetzt im Rücken
Tut der Satanskerl mich zwicken,
Alle wolln vor Lachen sticken,
Daß ich mich vor ihm muß bücken;
Endlich sollte es mir glücken,

---

1) Geboren 1805 zu Berlin, Schauspieler und Schriftsteller, Vorleser des Königs, gestorben 1878 zu Potsdam.

Heimlich abseits mich zu drücken;
Schicksal, das sind deine Tücken! —
Hier am Aug' könnt ihrs erblicken.
Vetter! was ich Euch erzähle,
Das ist alles wahr auf Seele,
Sonst ist weiter nichts passiert,
Hab mich gut sonst amüsiert . . .!"

Die Form der anderen Einzelgesänge ist das Lied, doch nicht in Gestalt des Volksliedes, wie Hiller und Dittersdorf es in ihren Werken mit glücklichem Erfolge benutzt hatten, auch nicht in der Form des Strophenliedes, das für Lortzings Schaffen so bedeutungsvoll werden sollte, die Lieder in den „Schützen" erheben sich nicht über die seichte Art des Kouplets in der gewöhnlichen Posse, ohne aber mit dieser Gesangsform unserer Tage vergleichbar zu sein. Die Verse sind weniger schön und sorgfältig, der Inhalt witzelt über Politik und Zeitfragen, und vor allem über die Gebrechen der lieben Mitmenschen; in musikalischer Hinsicht sind die Lieder gleichfalls ziemlich bedeutungslos, aber von einem bestimmten Gesichtspunkte aus betrachtet, trotz ihrer Wertlosigkeit für uns, von einem gewissen Interesse. In den kou pletartigen Liedern der „Schützen" liegt der Grund zum späteren Strophenlied. Mit der Musik seiner Verse überhaupt veredelte sich auch die des Liedes und Hand in Hand mit ihr besserte sich gleichfalls die textliche und inhaltliche Seite. Die Beziehung des Strophenliedes zur Oper selbst bleibt zwar immer recht locker und nur in den ersten Zeilen an das Ganze anknüpfend, aber der Ruhepunkt, den diese Lieder im Gange der Handlung bieten, kann für gewöhnlich nur wohltuend empfunden werden und was das wichtigste ist, das Strophenlied fast allein verschaffte Lortzings Werken liebevolle Aufnahme und Erfolg beim Publikum. Die nicht immer geistreiche Komik der Kouplets wird ersetzt durch lustigen Scherz und harmlose Fröhlichkeit, gar oft aber auch treten warme Innigkeit und tiefer Ernst in den Vordergrund. Nicht gerade immer verleugnet das Strophenlied seine Herkunft, vor allem dann, wenn zwischen Strophen voller Empfindung und Innigkeit allzu platte humoristische Verse das Kouplet durchschimmern lassen. Man denke nur an das Lied aus Undine: „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder . . ." bei dem die banale zweite Strophe zwischen dem innigen Ernst der ersten und dritten sich recht schlecht ausnimmt. Mit vollem Recht wird sie darum bei vielen Aufführungen gestrichen.

Der Kehrreim der Lieder in den „Schützen" verrät von vornherein, welcher Art sie sind. So das Lied Schwarzbarts: „Es kommt drauf an nur in der Welt . . ." mit dem Endvers:

„Sind auch die Leute nicht im Klaren,
Ist er nur gut dabei gefahren . . .“

und das Lied des dummen Peter:

„Es hat alles seine Ursach', wer kann was dafür.“

Noch ein weiteres ist bei den „Schützen“ als dem Erstlingswerke auf dem Gebiete der komischen Oper etwas genauer zu betrachten. Die Texte der Ensemblesätze. Die erste Forderung, die man an einen solchen Satz vor allem stellt, ist die, daß er musikalisch fehlerfrei, formvollendet und kunstgerecht aufgebaut ist. Die Notwendigkeit, daß Text und Musik zu einem einheitlichen Ganzen sich vereinigen, gestaltet sich schon bei Duetten und Terzetten recht schwierig, doch wächst die Schwierigkeit natürlicherweise mit der Zunahme der Stimmenzahl. Der Text muß rhythmisch gebaut sein, ungleicher Rhythmus und Reim stören zu sehr, und doch darf der Inhalt nicht derselbe sein, da er die Gefühle und verschiedenen Gedanken jedes einzelnen zum Ausdruck bringen soll. Der mannigfache Text bei einheitlicher, musikalischer und poetischer Form bietet eben die Schwierigkeit. Mit der Entwicklung der Handlung selbst haben die Texte der Ensemblesätze meistens wenig zu tun, da doch die Worte für gewöhnlich unverstanden verhallen. Der eigentliche Zweck solcher Sätze ist ja lediglich der, dem Komponisten Gelegenheit geben, seine Kunst im Aufbau eines musikalisch formgerechten Satzes zu zeigen.

Lortzing verdient das Lob, in seinem ersten größeren Werke die Schwierigkeit der textlichen Seite mit anerkennenswerter Geschicklichkeit überwunden zu haben, wenn auch an manchen Stellen nicht immer gerade der beste Text zustande kam. Zwei Sätze sind wohl der Erwähnung wert, zunächst das Finale des ersten Aktes:

Karoline und Suschen (für sich):

„Daß sein Benehmen mich staunen macht,
Bedarf hier wohl gar keiner Frage;
Doch seine fröhliche Laune macht,
Daß alles ich willig ertrage.“

Wilhelm (für sich):

„An Suschens Seite mir Wonne lacht!
Und ist es auch kühn, was ich wage,
Sie hat mich zu dem Entschluß gebracht,
Daß ich ihr nun nimmer entsage.“

Schwarzbart (für sich):

„Die List gelinget, die Tafel lacht,
Versüßt wird nun unsre Plage,
Da sieht man, was alles Schlauheit macht,
Hoch leben die fröhlichen Tage!"

Busch (für sich):

„Er kennt die Schwester, die Hoffnung lacht,
Drum schwinde nun jegliche Klage,
Und seine fröhliche Laune macht,
Daß alles ich willig ertrage."

Noch besser ist das Quartett Nr. II, 13:

Schwarzbart:

„Gefahren zu meiden, geziemet uns Beiden
Nun eilig zu fliehn!
Wird man uns erst kennen, ist weiß uns zu brennen,
Ein eitel Bemüh'n.
Es schwindet die Zeit, die Vorsicht gebeut.
Drum fort ohne Säumen, froh will ich mich träumen,
Von hier uns zu sehn."

Wilhelm:

Den Ort soll ich meiden, wo himmlische Freuden
Der Liebe mir blühn?
Nicht kann ich mich trennen, mein muß ich sie nennen,
Die heut' mir erschien.
Es schwindet die Zeit, die Liebe gebeut.
Drum dort ohne Säumen! Froh will ich mich träumen,
Die Teure zu sehn."

Peter:

„Gefahr zu vermeiden, laß ich ihn mit Freuden
Von dannen nun ziehn.
Ich will ihn nicht kennen, ich will ihn nicht nennen,
Für mich mag er fliehn.
Es schwindet die Zeit, die Vorsicht gebeut.
Drum fort ohne Säumen! Froh will ich mich trämen,
Befreit ihn zu sehn."

Karoline:

„Ihm Trost zu bereiten, zu enden sein Leiden
Wie rett' ich ihn?
Doch muß ich bekennen, daß frei ihn zu nennen,
Mir Macht nicht verliehn.
Es schwindet die Zeit, das Mitleid gebeut!
Drum fort ohne Säumen! Froh will ich mich träumen,
Befreit ihn zu sehn. —"

Der Tradition der alten Opera buffa durch glänzende Finales die Oper und auch die einzelnen Akte zum Abschluß zu bringen, waren Hiller und Dittersdorf, soweit es ihr Können vermochte, gerecht geworden. Auch Lortzing setzte an diesen Stellen seine ganze Kraft ein und löste die Forderung der Alten gleich im ersten Werke in prächtiger Weise. Vor allem ist das Finale des zweiten Aktes in seiner großzügigen Anlage eine vortreffliche Leistung. Man muß den jungen Dichter bewundern, der hier in einem Finale eine solche Fülle von Handlung zusammendrängt, ohne aber durch allzu große Knappheit zu schaden, und die Geschehnisse derart geschickt zu steigern weiß, daß der Akt rauschend und glänzend abschließt. Die ganze Szenenfolge von dem Punkte an, wo Busch seinen heimkehrenden Sohn als vermeintlichen Betrüger von seiner Schwelle weist, Peters Behauptung, daß Gustav der Grenadier von der Hochzeit ist, die Untersuchung des vertauschten Tornisters, Karolinens Mitleid bis zur Einkerkerung des Soldaten ist in diesem Finale zusammengedrängt, und doch beeinträchtigt die durchgehende Musik die Wirkung keineswegs.

Wir fanden in dem Text der „beiden Schützen" ein recht brauchbares Buch, freilich nicht ohne Mängel und Ecken; welch Erstlingswerk wiese solche nicht auf? Und als dem ersten Werke eines jungen Schöpfers auf dem völlig neuen Gebiete der komischen Oper sind auch den „Schützen" vereinzelte Schwächen zu verzeihen. Immerhin weiß Lortzing den Dialog geschickt anzufassen und aus der mangelhaften Vorlage ein annehmbares Buch zu schaffen, in dem die Texte und Gesänge der Lieder wohlgestaltet erscheinen.

Die Musik, um auch diese kurz zu erwähnen, „weist bereits die Grundelemente von Lortzings Kompositionsweise auf"; sie zeigt schon „die leicht quellende melodische Erfindung, natürlicher Harmonisierung, ungesuchte und doch klangfrische Instrumention und die Fähigkeit, der Musik selbst komische Wirkungen abzugewinnen. Hier schon er-

freut die formale Abrundung der einzelnen Nummern, unter denen die Ensemblestücke als kleine Meisterwerke hervortreten."[1])

Die komischen Opern früherer Zeit, wie Hillers und Dittersdorfs Werke werden von den „beiden Schützen" weit übertroffen; man kann diese Lortzing-Oper mit vollem Recht eine komische nennen, denn in ihr ist der Charakter einer komischen Oper verhältnismäßig rein durchgeführt, leider sind aber die Scherze nicht immer frei von Geschmacklosigkeiten.

---

1) Kruse, a. a. O., S. 51.

Zar und Zimmermann.

Komische Oper in drei Akten.
Musik von G. A. Lortzing.

Unmittelbar nach der Vorstellung der „beiden Schützen“, unter den Glückwünschen der Freunde besprach Lortzing den Plan zu einer neuen Oper.[1]) Die Gestalt des Russischen Zaren Peter des Großen, der in Sardam als Zimmermann arbeitete, war es, die ihn zu neuem Schaffen reizte. In der Römerschen Übersetzung des französischen dreiaktigen Lustspiels „Le bourgemestre de Saardam ou le deux Pièrres“ von Duveyrier-Mélesville[2]) hatte Lortzing selbst oft die Rolle des Marquis von Chateauneuf gespielt; dadurch war ihm, wie auch bei den „Schützen“ der Stoff zur Genüge bekannt. Überdies war „Peter der Große“ keine neue Erscheinung, weder in der Literatur noch in der Oper selbst.

Lange Jahre hat Münster den Ruhm der Erstaufführung für sich in Anspruch genommen. Im Jahre 1886 fand in dieser Stadt sogar eine Jubel-Erstaufführung statt, doch ist es der Lortzing-Forschung gelungen, festzustellen, daß Leipzig mit seiner Aufführung am 22. Dezember 1837 Münster zuvorgekommen ist, wo diese erst am 7. Januar 1838 stattfand.

Wenn die Darstellung in Leipzig auch flott und gut war, so war der Beifall doch nur gering. Vor allem suchte die Kritik das Ansehen des Komponisten zu untergraben. Erst die glänzenden Erfolge an anderen Theatern, vor allem an der Berliner Hofbühne schufen dem Werke den verdienten Ruhm und verhalfen der Oper auch in Leipzig zu größerer Anerkennung. So konnte Lortzing denn ohne Bedenken in der Theaterzeitung verkünden:

Anerbieten!
Den verehrlichen Bühnen-Direktoren Deutschlands
biete ich hiermit an:
Zar und Zimmermann.
Komische Oper in drei Akten, Musik von G. A. Lortzing.

1) Kruse, a. a. O., S. 53.
2) Nicht wie Kruse irrtümlich angibt von Duveyrier, Boirie und Merle.

Die Oper wurde auf dem hiesigen Stadttheater zu wiederholten Malen mit entschiedenem Beifall gegeben und ist diese, wie meine dreiaktige komische Oper „die beiden Schützen“ auf rechtmäßigem Wege nur durch mich selbst zu beziehen.

Leipzig, den 16. Januar 1838.

Albert Lortzing.
Mitglied und Opern-Regisseur des hiesigen Stadtheaters.

In Straßburg, wo Lortzings Eltern 1814 am Theater beschäftigt waren, entstand die Oper „Frauenwerth“, oder der „Kaiser als Zimmermann“, von dem dortigen Direktor Lichtenstein. Ob dieses Werk zuerst die Bekanntschaft Lortzings mit dem Zarenstoff vermittelte, ist nicht erwiesen, wohl aber möglich. Doch war der Zar bis zu jener Zeit keine neue Erscheinung in der Opern-Literatur.

Schon 1870 erschien ein fünfaktiges musikalisches Drama dieses Namens von Christoph Gottlieb Hempel, Kammermusikus und Violinist der Herzoglich-Gothaischen Kapelle.[1])

Eine Oper von Bouilly Gretry „Pièrre le Grand“, die zuerst den Zaren als Zimmergesellen behandelte, später von Weigl neukomponiert mit der Textbearbeitung von F. Treitschke, dem Verfasser des Fidelio-Textes, soll nach H. Wittmann[2]) auch auf Lortzing eingewirkt haben. Außer den Textworten des Eingangschores ist aber nirgends etwas zu finden, was auch nur entfernt an den Zaren Lortzings erinnert, und auch diese Ähnlichkeit scheint mehr zufällig.

„Frisches Blut, froher Mut zum Vollbringen!
Laßt in Eil Axt und Beil uns bewegen,
So Verstand als die Hand muß sich regen . . .“

Möglicherweise hat Lortzing in jungen Jahren den Chor in dieser Oper mitgesungen, und so ist etwas im Gedächtnis haften geblieben, das dann in seinen Text überging. Auch musikalisch ist keine Beeinflussung zu verspüren.

Noch zahlreiche andere Werke gibt es, die sich mit der Gestalt des Zaren befassen, doch sind alle auf Lortzing ohne Einwirkung geblieben; als eigentliche Vorlage zu seiner Dichtung kommen nur zwei in Betracht, einmal das zweiaktige Vaudeville „Le bourgemestre de Sardam ou le Prince Charpentier von Mélesville, Merle und Boire“, ferner das dreiaktige Lustspiel „Le bourgemestre de Sardam ou de deux Pières“.

1) Kruse, a. a. O., S. 53.
2) H. Wittmann, „Lortzing“, S. 35.

H. Wittmann[1]) und auch Karl Friedrich Wittmann[2]) geben als den Verfasser des letzten Stückes Mélesville allein an, während Kruse die drei Verfasser des Vaudevilles auch bei dem dreiaktigen Lustspiel als Autoren angibt. Welche von diesen beiden Behauptungen die richtige ist, konnte ich leider nicht feststellen, da ich nur das Vaudeville im französischen Original[3]) erhalten konnte, während ich das Lustspiel als abschriftliche Übersetzung bekam, ohne Angabe des oder der Verfasser.

Das dreiaktige Lustspiel erschien in deutscher Übersetzung einmal von G. Römer[4]) in Bamberg im Jahre 1822[5]) und im selben Jahre vom Herrn von Biedenfeld, ebenfalls in Bamberg[6]). Nach F. C. Wittmann[7]) wurde die Römersche Übersetzung in Dessau, Dresden und Berlin benutzt.

Soweit die Angaben bei Kruse und Wittmann; eines steht fest: Das Lustspiel mit dem Untertitel „Le deux Pière" erschien im Jahre 1818 und das Vaudeville im Jahre 1825. Kein Wunder, daß das letzte seine ganze Handlung dem Lustspiel entlehnt und den fehlenden dritten Akt in den Endszenen des zweiten Aktes zusammendrängt, sei es nun, daß das zweiaktige Stück von denselben drei Verfassern herrührt, oder daß Duveyrier-Mélesville[8]) — Mélesville mit seinem Schriftstellernamen — allein diese Bearbeitung vornahm. Die beiden Stücke sind also, von dem dritten Akte abgesehen, fast völlig gleich, nur daß das Vaudeville, um Raum für den Gesang zu gewinnen, im Dialog kürzer ist.

Es ist darum ein Unding, zu behaupten, wie F. C.[9]) und auch H. Wittmann[10]): „Noch mehr aber (wirkte auf Lortzing) das zweiaktige Vaudeville. Die drolligen Späße des Bürgermeisters, die schlagenden Antworten Chateauneufs, die ganze Handlung unserer deutschen Oper, doch ohne den dritten Aufzug, der Lortzings Eigentum ist, bringt das französische Vaudeville Szene für Szene."

Ich finde für diese seltsame Behauptung keine andere Erklärung, als daß F. C. und H. Wittman das Lustspiel nicht kannten, denn dieses bringt in gleicher Weise all die Späße und Antworten. Und was lag wohl näher für Lortzing, als das Lustspiel zu benutzen, in welchem er

1) H. Wittmann, „Lortzing", S. 35.
2) F. C. Wittmann, „Zar und Zimmermann", S. 6.
3) Herausgegeben von F. Friedrich, 1887.
4) Großh. Bad. Geheim-Sekretär.
5) Kruse, a. a. O., S. 53.
6) F. C. Wittmann, a. a. O., S. 6.
7) F. C. Wittmann, a. a. O., S. 10.
8) Nicht aber, wie H. Wittmann, a. a. O., S. 108 schreibt, von Mélesville und Duveyrier.
9) F. C. Wittmann, a. a. O., S. 6.
10) H. Wittmann, a. a. O., S. 35.

selbst mehrmals die Rolle Chateauneufs gespielt hatte und das ihm so reichlich bekannt war. Warum sollte er denn das ihm sicherlich weniger bekannte Vaudeville zur Vorlage nehmen? Die Gesänge konnte er doch nicht benutzen und es fehlte ihm hier vor allem der dritte Akt, den er nötig hatte. Den besaß aber das Lustspiel, und das spricht wiederum für dieses. Als ein völliges „Eigentum Lortzings" kann man seinen dritten Akt nicht mehr bezeichnen, wenn auch die bedeutende Umarbeitung diesen Aufzug Lortzings fast zu einer Neugestaltung stempelt. Den Grundgedanken des dritten Aktes hat auch derselbe Aufzug des französischen Lustspiels; zwei Szenen sind sogar nahezu wörtlich herüber genommen.

Richtig ist wohl die Ansicht, daß Lortzing, was ihm am bequemsten war, die Römersche Übersetzung des dreiaktigen französischen Lustspiels vornahm und sie zu einem Opernbuche umgestaltete, wenn auch nicht ausgeschlossen bleibt. daß ihm das Vaudeville mehr oder weniger bekannt war. Auch seine Worte beim Erfolg der „beiden Schützen" zu seinem Freunde Philipp Düringer „und nun sollen mir gleich "Die beiden Peter" an die Reihe kommen", lassen auf das Lustspiel schließen. Weshalb gebrauchte er sonst gerade den Untertitel dieses Werkes, wenn er das Vaudeville im Auge hatte.

Die nähere Darlegung des Inhalts, sowie der Vergleich des Lortzingschen Textes mit dem Original werden die gegenseitigen Beziehungen noch besser darlegen können.

Der Zar Peter der Große weilt als Zimmergeselle unerkannt auf der Werft in Sardam. Frankreich und England, die hiervon Kunde erhielten, haben ihre Gesandten dorthin geschickt, damit diese ein Bündnis mit dem Zaren schließen. Der französische Marquis de Chateauneuf findet unter den Zimmerleuten auch bald den richtigen Mann. Zum Unglück ist aber ein russischer Deserteur Peter Flimann als Zimmergeselle dort beschäftigt. Der dumme Bürgermeister van Bett hält diesen Peter für den Zaren und weiß auch dem englischen Gesandten, Lord Simpley, dieses einzureden. Während einer Hochzeitsfeier, zu der auch die beiden Peter geladen sind, verschaffen sich die beiden Gesandten Einlaß, um das Bündnis zum Abschluß zu bringen. Der Marquis erreicht bald sein Ziel, während Peter Flimann anscheinend auch auf die Vorschläge des englischen Gesandten eingeht, in Wirklichkeit aber gar nicht weiß, worum es sich handelt, und vielmehr der Ansicht ist, daß der Lord ihm helfen will, die Folgen seiner Desertierung zu beseitigen. Ein Offizier, von den Ratsherren in Amsterdam gesandt, erscheint und macht dem Bürgermeister Mitteilung, daß in letzter Zeit fremde Offiziere auf den Werften

erschienen sind, um Soldaten und Matrosen für das Ausland anzuwerben. In seiner tölpelhaften Dummheit glaubt van Bett in den fremden Gestalten, welche er auf dem Hochzeitsfeste bemerkt, solche Übeltäter zu entdecken, muß aber bald zu seinem Schrecken erfahren, daß er die Gesandten von Frankreich, Rußland und England vor sich hat. Nun will er die beiden Peter verhaften lassen aber Chateauneuf und Lord Simpley raten ihm flüsternd, sich nicht an der Person des Zaren zu vergreifen. Da aber ists mit dem guten Glauben des Bürgermeisters vorbei; er will alles einsperren lassen, und es kommt zu einem großen Tumult.

Bis hierher ist die Handlung in beiden Vorlagen die gleiche. Im dreiaktigen Lustspiel schließt hier der zweite Aufzug, während im Vaudeville die Handlung schnell dem Ende zueilt. Der Zar gibt sich zu erkennen und, nachdem er noch seinen Gefährten Flimann zum Oberaufseher der Werften an der Newa ernannt hat, damit dieser die Hand Maries, der Enkelin des Bürgermeisters erhalten kann, reist er unter dem Jubel der Hochzeitsgäste ab.

In dem Lustspiel ist die Handlung natürlicherweise weiter ausgesponnen. Der Zar gibt sich hier nicht zu erkennen, sondern entflieht in dem allgemeinen Tumult, ebenso Flimann. Der Bürgermeister und Lord Simpley halten auch am anderen Tage diesen letzteren noch immer für den Zaren, und während van Bett an einer feierlichen Begrüßungsrede studiert überläßt der englische Gesandte dem Flimann seinen Paß und die eigene Yacht, da sonst die notwendige Abreise des „Fürsten aller Reußen" unmöglich wäre, weil für alle fremden Schiffe der Hafen gesperrt ist. Der wirkliche Zar ist indessen voller Rachegedanken gegen die Empörer in seinem Reiche, von deren verwegenen Taten er Kunde erhalten hat. Sein Freund und Begleiter, Admiral Lefort, versucht ihn zu beschwichtigen und macht ihm Vorwürfe ob seiner Heftigkeit. Hierüber kommt es zu einer sehr leidenschaftlichen Szene zwischen den beiden; der Zorn des Fürsten steigert sich bis zur Maßlosigkeit, er sieht aber am Ende sein Unrecht ein und bittet seinen Freund um Vergebung. Den Mitgesellen Peter weiß er durch einen stolzen Blick, vor dem dieser erbebt, zur Abgabe des Passes und Überlassung der englischen Yacht zu veranlassen. Noch im letzten Augenblick vor der Abreise wird der rechte Zar vom Volke erkannt, und der Bürgermeister beeilt sich, seine Begrüßungsrede an den Mann zu bringen. Doch der Zar winkt ab, er ernennt seinen Arbeitsgenossen Flimann zum Oberaufseher der Werften an der Newa und segelt unter dem Jubel der Leute in die Heimat ab.

In den beiden ersten Akten folgt Lortzing vollständig dem Lustspiel und dem Vaudeville; die unwesentlichen Abweichungen bei ihm sind rein textlicher Art und für den Gang der Handlung von keiner Bedeu-

tung. Im dritten Akte verläßt er die Vorlage, doch kann man, wie schon erwähnt, den letzten Akt nicht völlig Lortzings Eigentum nennen. Auch G. R. Kruse hält die Änderung, die Lortzing im Schlußakt mit dem Original vornahm, wohl für etwas zu bedeutend.[1])

Der Lortzingsche dritte Akt unterscheidet sich von der Vorlage lediglich in der Szenenfolge und dem Stimmungs-Charakter. Die Entwicklung der Handlung ist dieselbe, ebenso der Grundgedanke des ganzen Aufzuges. Den Ernst des Originals hat, wie Kruse richtig bemerkt,[2]) Lortzing beseitigt und dafür eine heitere Luft in das Ganze gebracht. Dem Wesen einer komischen Oper — und solcher Art sind doch die beiden letzten Akte, auch der Vorlage — wäre eine leidenschaftliche Dramatik kaum von Vorteil gewesen. Und so betont Lortzing vor allem das humoristische Element; der Bürgermeister, Iwanow — Flimann in der Vorlage — und Marie, die Vertreter der Komik und des Witzes, werden reichlicher bedacht, während der Zar mit seinen ernsten Plänen und die Gesandten der einzelnen Staaten mehr zurücktreten. Die Eingangsszene des dritten Aktes, die Einstudierung des Begrüßungschores hat einen guten Teil Schuld an dem Erfolge des Lortzingschen Werkes. Den Anfang zu der gewaltigen Komik dieser Szene, die jeden Zuschauer immer wieder ergötzen muß, bringt aber schon das Original. Auch hier studiert der Bürgermeister unter fortwährendem Stocken an einer pathetischen Begrüßungsrede, die mit den Worten beginnt: „Welch ein schöner Tag ist dies . . .“ Im übrigen bringt der Lortzingsche dritte Akt in etwas veränderter Szenenfolge all die Geschehnisse des Originals, außer der großen, dramatischen Szene zwischen dem Zaren und Lefort. Die Idee der Vorlage hat Lortzing mit Hintansetzung alles Leidenschaftlichen auch zu der seinen gemacht; den Aufbau der Handlung, die Lösung des Konfliktes schlechtweg, übernahm er ohne Änderung, nur führte er den Inhalt in einem anderen Kleide, im Gewande des Humors demselben Ausgang zu. Die Betonung der heiteren Komik wurde dann für den Erfolg des Werkes von höchster Bedeutung. Die Behauptung H. Wittmanns, Lortzing habe ein für den dritten Akt geschriebenes, leidenschaftliches Duett zwischen dem Zaren und Lefort wieder entfernt,[3]) für die er auch keinen Beweis erbringt, erscheint mir ziemlich zweifelhaft, denn soviel dürfen wir Lortzings Bühnengeschick wohl zutrauen, daß er sich von vornherein bewußt war, in den Rahmen seines dritten Aktes, in ein Leben voll Witz und Humor passe tiefe Dramatik nicht hinein.

---

1) Kruse, a. a. O., S. 54.

2) Kruse, a. a. O., S. 54.

3) H. Wittmann, a. a. O., S. 35.

Soweit Lortzing in dem dramatischen Aufbau der Vorlage folgt und das ist wohl ziemlich ganz der Fall — bietet sein Werk in diesem Punkte ebenso wenig wie das Original bemerkenswerte Einzelheiten. Die Handlung ist geschickt und flott durchgeführt, aber wenig hervorragend. An gewissen Stellen merkt man dennoch sofort die bühnenkundige Hand des Dichters, nämlich in den Finales. Konnten wir schon in den „beiden Schützen“ eine treffliche Verwertung dieser alten Tradition beobachten, so leistet er hier geradezu Prächtiges. Textlich wie musikalisch sind die Abschlüsse aller drei Akte bewundernswert, und unter ihnen erhebt sich das Finale des zweiten Aktes zu einer ungeahnten Höhe. Wie hier der Dichter eine unendliche Fülle von Geschehnissen in einem geschlossenen musikalischen Satze vereinigt, wie hier die Handlung von Zeile zu Zeile sich steigert und den Akt in rauschendem Glanze zum Abschluß bringt, das muß unser Staunen erregen. Gerade hier zeigte sich Lortzings ganzes Können, das ist selbständiges Schaffen, denn kein Vorbild konnte ihm dergleichen bieten. Wie matt sind die Finales eines Hiller und seiner Zeit gegen ein solches Meisterwerk, und wo ein Finale früherer Zeit sich einmal über das Durchschnittsniveau erhob, da geschah es durch großen szenischen Aufwand, durch feierliche Aufzüge, Kampfszenen und ähnliche äußere Mittel. Bei Lortzing aber beruht die Wirkung allein auf dem Reichtum von Handlung in knapper Form; was die Vorlage in breiter Fülle, in einer Folge von Szenen brachte, das finden wir hier zusammengedrängt in einem großzügig angelegten und doch knappen musikalischen Ensemble. Die straffe kurze Form aber bedingt allein die prächtige Steigerung der Handlung von Vers zu Vers, die dann auf höchster Höhe einen glänzenden Abschluß mit sich bringt. Man könnte das Finale des zweiten Aktes als ein geschlossenes Ganze, als eine kleine Handlung für sich betrachten. Das Finale beginnt mit der Szene, in wlecher der Bürgermeister in dem verkleideten Gesandten die fremden Offiziere zu erkennen glaubt, als er schlau und leis zu sondieren beginnen will. Allmählich steigert sich die Handlung und mit ihr die überwältigende Komik. Stets glaubt das pfiffige Stadtoberhaupt den richtigen erwischt zu haben, und immer wieder muß er beschämt abziehen und vor dem mächtigen Gesandten sich entschuldigen. Da entdeckt sein „ingenium“ die beiden Peter und stolz auf seine ungeheure Schlauheit will er die beiden Burschen festnehmen lassen; diesmal glaubt er seiner Sache ganz sicher zu sein. Als es auch diesmal wieder die verkehrten sind, ists mit der Geduld und dem guten Willen des Bürgermeisters zu Ende, alles, „Gesandte — Zäre — Wirte — Gäste“ will er einsperren lassen; doch der Zar verteidigt sich kräftig und unter dem Tumult der ganzen Hochzeitsgesellschaft fällt der Vorhang. Wie hier die Handlung sich stetig entwickelt, anfangs lang-

sam und gleichmäßig, dann aber immer drängender und eilender, unterstützt durch die wachsende Komik der ganzen Situation, so steigert sich auch die Musik von ihrem ruhigen Anfangsstadium zu immer größerer Lebhaftigkeit und Kraft, um mit der Handlung zugleich zu einer glänzenden Höhe zu eilen, wo in einem der prächtigsten Ensemblesätze der Akt einen Abschluß von großartiger Wirkung findet. Das Finale des zweiten Aktes ist, was dramatische Entwicklung und glanzvolle Wirkung angeht, bedingt durch prächtige Einheit in Handlung und Musik, sicherlich das Meisterwerk Lortzingscher Schöpfungen dieser Art, und wird unter allen Erzeugnissen gleicher Gattung vielleicht nur von der Festwiesenszene in Wagners „Meistersingern" übertroffen. Um dieses Finale willen allein zählt Lortzing zu den Großen unserer Musikdramatiker.

Die Gestalt des Zaren bildet selbstverständlich den Mittelpunkt der ganzen Oper, seine Eigenschaft als Fürst ruft all die Geschehnisse hervor; und doch ist es weniger seine Person, als die des schwachköpfigen Bürgermeisters, die immer das Hauptinteresse des Zuschauers erregt. Mag die Vorlage den van Bett auch mit all den lächerlichen Eigenschaften ausgestattet haben, bei Lortzing finden wir diese köstlichen Züge um vieles verfeinert wieder, die ganze Gestalt erscheint uns hier in dopplt komischer Wirkung. Es lag ja Lortzings Naturell so nahe, der Figur ganz besondere Sorgfalt zu widmen und er tat es mit bestem Erfolge; die meisten seiner prächtigen Aussprüche und Antworten sind bei weitem nicht mehr derartig plump wie beim Original, sie sind knapper und treffender, die Ironie seines Eigenlobes ist viel beißender und wirkungsvoller, und in der Auftrittsarie mit ihren lateinischen widersinnigen Brocken leistet Lortzing das Köstliche einer lächerlichen Selbstkritik. Wie leuchtet hier aus jedem Worte die Aufgeblasenheit, zugleich aber auch die Strohköpfigkeit des eingebildeten Dummkopfes. Und kein Reinfall, mag er noch so schmählich sein, vermag ihm seine Einbildungskraft zu rauben.

„O ich bin klug und weise,
Und mich betrügt man nicht."

Von dem Wahn kann ihn keiner heilen, das glaubt er auch zuletzt noch und antwortet sogar auf die Worte in dem Abschiedsbriefe des Zaren: „mit der Nichte des schwachköpfigen Bürgermeisters . . . .", „An dieser huldreichen Gesinnung erkenne ich den Zaren . . ."

Mit der Person des van Bett schenkte uns Lortzing das Beste seiner Charakterisierung, die beste seiner komischen Gestalten.

Gegen den Bürgermeister mußten notwendigerweise die anderen Vertreter des Humors, wie Iwanow und Marie verblassen, mochte Lortzing sie auch reichlicher bedenken, als die Vorlage es getan. Auch

diese sind besser charakterisiert, wie das Origenal, witziger und lebendiger, sonst sind sie jedoch, ebenso wie die Gesandten, dieselben geblieben wie in dem französischen Lustspiel. Selbst an der Gestalt des Zaren änderte Lortzing nur wenig. Daß er verständnisvoll den heftigen Ausbruch fürstlicher Leidenschaft beiseite ließ, wurde schon erwähnt; ebensowenig paßt aber in die Rolle des Zaren eine sentimentale Reflexion, wie sie die große Arie Nr. 3 aufweist. Wir können es verstehen, wenn einmal in der Erregung das Machtgefühl des Zaren zum Durchbruch kommt, als er durch einen stolzen Blick den Zimmergesellen Iwanow zur Herausgabe des Passes zwingt, es wundert uns nicht, wenn der Herrscher inmitten der Hochzeitsgesellschaft mit dem französischen Gesandten über das Bündnis verhandelt, wir können es auch verstehen, wenn den Zaren, der mit größter Liebe an seinem Volke hängt, der für seine Untertanen die schwersten Opfer zu bringen bereit ist, der Undank der Empörer tief schmerzt und betrübt. Aber zu seinem stets heiteren und fröhlichen Charakter passen Verse voller schmerzlicher Resignation nicht, wie:

„Nur eurem Glück war mein Leben,
Nur eurer Größe geweiht,
Und ihr verratet mich!“

oder:

„Treu hing stets mein Herz an meinem Volke,
Seinem Glück allein war stets mein Leben nur geweiht.
Warum, o Gott, erhabne Vorsicht!
Wird Völkerglück durch Strenge nur erreicht?
Warum durch Liebe, Huld und Milde
Das Herz des Volkes nicht erweicht?“

Wird die Charakterzeichnung des fröhlichen Zaren in dem französischen Lustspiel durch die große Leidenschaftsszene etwas verwischt, so ist dies bei Lortzing durch die zu empfindungsvolle erwähnte Arie kaum besser geworden. Die Stimmung der ganzen Oper ist eine andere, drum erscheint uns diese Arie — die auch für gewöhnlich gestrichen wird — als ein unnötiger Bestandteil des Ganzen. Losgelöst von der frischen, heiteren Umgebung, in die auch die Sentimentalität des Zarenliedes nicht hinein paßt; doch hat dieses seinen besonderen Grund, der später zu erörtern sein wird. Die so oft mißglückte Aufgabe, eine große historische Persönlichkeit auf die Bühne zu bringen und glaubwürdig darzustellen, ist wie in der Vorlage auch Lortzing nicht sonderlich gelungen, wenn die Charakterzeichnung auch für eine kleine und leichte Handlung in etwa ausreichend ist, abgesehen allerdings von der oben dargelegten Verfehlung.

Römers Übersetzung des französischen Lustspiels, das in dieser Übertragung auch in Deutschland sehr oft aufgeführt wurde, bot einen guten und flotten Dialog, welchen Lortzing im wesentlichen wörtlich beibehielt. Seine Änderungen erstrecken sich auf einige Kürzungen und auf eine schärfere Hervorhebung der witzigen Äußerungen und Antworten. Vor allem sind hier die Bemerkungen des Bürgermeisters hin und wieder treffender und humoristischer gestaltet, wohl auch um einiges erweitert und besonders mit lateinischen Brocken vermischt, z. B.:

van Bett: „Das ist eine äußerst verwickelte Sache, was man sagt, ein casus confusus."

Zar: „Haben denn der Bürgermeister keine Vermutungen, wer es ungefähr —

van Bett: „Schöne Frage! Ich vermute immer, eine gute Obrigkeit vermutet immer, eine gute Obrigkeit ist überhaupt nur eine Vermutung — und ich wette, in diese Sache ist eine wichtige Person verwickelt, die man festsetzen soll, id est ad carcerem. Ein Ausreißer vielleicht . . . ."

Schon in den „beiden Schützen" sahen wir Lortzing mit der Schablone der alten Opera buffa brechen, insofern er, wahrscheinlich Hiller und Dittersdorf folgend, als Form für die Einzelgesänge nicht nur die der kunstvollen Arie, Cavatine, Romanze und dergleichen benutzt, sondern auch das Lied in seiner einfachen Gestalt verwendet. Hiller und Dittersdorf hielten das schmucklose Volkslied für besonders geeignet und hatten reichen Erfolg; auf recht niedriger Stufe steht das Lied in den „beiden Schützen", wo es, wie wir sahen, in der Form des spöttelnden, seichten Kouplets uns entgegen trat. Es wurde bei dieser Gelegenheit[1]) aber schon darauf hingewiesen, daß gerade diese Art bei Lortzing eine gesunde Weiterentwicklung finden sollte, und so haben wir im Zaren anstelle des Kouplets eine neue Gattung der Dichtform, die sprachlich und inhaltlich, wie auch musikalisch, sich hoch erhebt über jene wertlose Liedart. Zum ersten Male tritt uns das für Lortzings Werke typisch gewordene Strophenlied entgegen, und gleich in reichem Maße, denn unter den Einzelgesängen dieser Oper finden sich nicht weniger als drei solcher Lieder. Das Charakteristische des Strophenliedes ist im Gegensatz zur durchkomponierten kunstvollen Arie mit ihren allzu vielen und ermüdenden Wiederholungen die Einteilung in mehrere Strophen mit einer einheitlichen, schlichten und innigen, oder auch, je nach dem Inhalt heiteren und leichten Melodie und einem wiederkehrenden Endvers, der für ge-

1) Siehe S. 50.

wöhnlich vom Chore wiederholt wird. Der Inhalt voller Empfindung oder auch voll fröhlichen Humors, die schlichte Sprache und vor allem die einfache und leicht faßbare Melodie eines solchen Liedes verhalfen diesen Teilen der Oper, wie schon den Volksliedern in Hillers oder Dittersdorfs Werken, zu großer Beliebtheit bei dem Volke, erwarben ihnen schnell eine allgemeine Popularität und sicherten dem Ganzen schon bei den ersten Aufführungen für gewöhnlich einen guten Erfolg. Daß der Erfolg, den Lortzings Opern erzielten, in früheren Tagen, wie auch zum großen Teile noch in der Jetztzeit, in sehr reichlichem Maße auf der Volkstümlichkeit seiner Strophenlieder beruht, ist eine nicht zu leugnende Tatsache. Im „Zaren" finden sich, wie schon erwähnt, drei Nummern dieser Art. Das Erste singt der Marquis de Chateauneufs:

„Leb wohl mein flandrisch Mädchen,
Wider Willen muß ich fort."

Es atmet vor allem in der zweiten Strophe die zierliche Schwärmerei des eleganten Franzosen:

„Gib mir diese seidne Locke
Auf dem Herzen ruhe sie,
Meiner holden Maid aus Flandern,
Die ich wider Willen flieh . . ."

Der Grundton des Brautliedes der Marie ist neckische Schelmerei:

„Lieblich röten sich die Wangen
Einer Jungfrau hold und schön;
Ihre Brust schwellt süßes Bangen
Sieht ihr Aug den Jüngling stehn . . ."

Beide Lieder konnten sich von vornherein keine allzu große Popularität erringen, dafür war die Wirkung des Zarenliedes zu gewaltig. Um die Entstehungsgeschichte dieses „Schlagers" der Oper hat sich ein ganzer Kranz von Mythen und Erzählungen gebildet. H. Wittmann berichtet, allerdings ohne Quellenangabe, das Lied sei erst nachträglich komponiert worden, da „die Gliederung des letzten Aufzuges noch eine ernste Nummer" hätte wünschenswert erscheinen lassen; in der Erstaufführung sei das Lied dann wegen Heiserkeit des Baritonisten Richter nicht zum Vortrage gekommen.[1])

In Kruses Biographie[2]) finden wir hierüber folgenden Passus: „Auf der Probe sollte das Lied, als für den Charakter Peters nicht passend,

1) H. Wittmann, a. a. O., S. 35 ff.
2) S. 54.

gestrichen, dann wegen Indisposition des Sängers in der Erstaufführung weggelassen worden sein; als Logenlied sollte es Lortzing schon in Münster komponiert haben, während andere ihm die Autorenschaft überhaupt absprachen und sie dem Kapellmeister Stegmayer[1]) zuschrieben. Düringer berichtet:[2]) „Den Text zu dem bekannten Zarenliede, dessen Refrain: „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein" Lortzing selbst vorschrieb, hat Reger[3]) gemacht, während Pasqué[4]) aus Herlossohns[5]) eigenem Munde wissen will, daß dieser das ganze Lied in seine jetzige Form gebracht und auch den Refrain erfunden habe. Nichts von allem ist bewiesen und wenn auch Lortzing die gelegentliche Hilfe seiner Freunde bei Abfassung der Texte nicht verschmähte, so ist doch aus allen Schilderungen ersichtlich, daß er auch in diesem Falle einen wesentlichen Anteil daran hatte. Daß die Musik von ihm herrührt, bedarf keines Beweises mehr. „Lortzings kindliche Einfachheit, seine wahrheitsliebende Natur war nicht imstande, sich mit Bewußtsein mit fremden Federn zu schmücken," führt Düringer als letzten und wohl überzeugenden Grund an, wenn er die Gerüchte von Stegmayers Mithilfe am „Zaren" als Verleumdung zurückweist.

All diese Gerüchte werden wohl schwerlich auf ihre Wahrheit untersucht werden können. H. Wittmann behauptet[6]) im Münsterschen Logenanzeiger sei vor Jahren ein ausführlicher Artikel über die Entstehungsgeschichte des Liedes erschienen; ich konnte das Blatt leider nicht erhalten, doch gab mir R. Prenzler[7]) wertvolle Auskunft. Er teilte mir folgendes mit: „Da nach einer alten Tradition Lortzing das Zarenlied für unsere Loge „Zum goldenen Rade, Osnabrück" komponiert haben sollte, erstreckte ich meine weiteren Nachforschungen auch auf dieses Lied und fand dasselbe in einer aus Lortzings Zeit stammenden, geschriebenen Sammlung von Logenliedern unter dem Titel: „Die zwei Sterne" mit folgendem Text:

---

1) Ferdinand Stegmayer, Kapellmeister und Komponist, geboren 1803, gestorben 1863 in Wien.

2) Phil. Jak. Düringer, geboren 1809 zu Mannheim, Schauspieler und Regisseur in Coburg, starb dort 1870. Schrieb eine Lortzing-Biographie (1851).

3) Phil. Reger, geboren 1804 zu Straßburg, gestorben 1857 in Berlin, Mitglied des Königlichen Schauspielhauses; er und Düringer waren Lortzings beste Freunde.

4) Ernst Pasqué, Sänger und Schriftsteller, 1821—1892.

5) Herlossohn Carl, 1804—1849, Schriftsteller.

6) H. Wittmann, a. a. O., S. 36.

7) R. Prenzler, Musikdirektor und Organist in Osnabrück.

Die zwei Sterne.

1. Zwei Sterne hoch oben am himmlischen Zelt
Beleuchten, bestrahlen, beglücken die Welt,
Die Freundschaft, die Liebe, dem Maurer bekannt,
Verbinden die Herzen und knüpfen das Band.
Steht Freundschaft und Liebe in engem Verein,
Dann selig, dann selig, ein Maurer zu sein.

3. Und ruft einst der Meister vom himmlischen Thron:
„Komm zu mir, o Maurer, nimm hin deinen Lohn,"
Dann wankt nicht im Glauben, verzagt Brüder nicht,
Dort sehn wir uns wieder im himmlischen Licht,
Und Engel und Harfen, sie stimmen dann ein:
„O selig, o selig, ein Maurer zu sein."

Sind auch der Text und die Noten nicht von Lortzings Hand geschrieben, so haben wir doch einmal die Melodie des späteren Zarenliedes, und daß der Text des letzteren den Worten des für die Loge komponierten Liedes nachgebildet ist, beweist, auch ohne daß wir die gleiche Melodie berücksichtigen, die Ähnlichkeit der beiden in Stimmung und Text. Vor allem gemahnt die letzte Strophe des Zarenliedes an die des Logengesanges, an einer Stelle sind ja die Worte fast dieselben:

Zarenlied:

„Doch rufst du, Allgütiger: „in Frieden geh' ein"
So werd' ich beseligt dein Kind wieder sein."

Logenlied:

„Und ruft einst der Meister vom himmlischen Thron:
„Komm zu mir, o Maurer! Nimm hin deinen Lohn . . ."

Der gleiche wiederkehrende Endvers in beiden Liedern: „O selig, o selig . . ." beseitigt dann wohl noch zum Überfluß jeden Zweifel; unabhängig von einander können die beiden nicht entstanden sein.

In all diesem liegt aber noch kein Grund für die Autorenschaft Lortzings, doch lassen sich zahlreiche Gründe der verschiedensten Art anführen, die, wenn sie auch nicht Lortzing als Verfasser und Komponist dokumentieren, so es doch als höchstwahrscheinlich erkennen lassen, daß Text und Melodie von ihm herrühren. Es mag zunächst einmal gesagt sein, daß sich nirgendwo im Inhalt, in der Sprache, oder auch in der Musik irgend ein Punkt findet, der abwiche von der gewohnten Lortzingschen Art; Sprache und Melodie sind einfach und kunstlos wie in anderen Strophenliedern auch, und einen gleichen, sentimentalen Inhalt finden

wir in dem Liede: „Vater, Mutter . . .“ aus der Undine, vor allem in dessen letzter Strophe wieder. Niemand bezweifelt aber, daß Lortzing dieses gedichtet und komponiert hat.

Beruht die alte Tradition auf Wahrheit, daß das Lied — mit dem ursprünglichen Texte natürlich — für eine der beiden Logen, sei es nun Münster oder Osnabrück, geschaffen worden ist, so kommt wohl Lortzing von all den genannten Verfassern als erster in Frage, denn während seines Aufenthaltes in den beiden Städten besaß er einen zahlreichen Freundeskreis, wenn auch nicht bekannt ist, daß er der Loge schon damals beitrat. Von den übrigen ist aber wohl keiner je längere Zeit in diesen Städten gewesen. Immerhin könnte aber das Lied für eine andere Loge, vielleicht Leipzig oder sonstwo, komponiert worden sein und hätte dann doch möglicherweise Stegmayer oder Herlossohn zum Verfasser! Seltsamerweise hat sich aber dort nichts finden lassen, während die alte Tradition, daß das Lied ursprünglich für Osnabrück oder auch Münster komponiert sei, doch irgendwie veranlaßt worden ist, und durch die Handschrift in der Osnabrücker Loge gewissermaßen bestätigt wird. Wenn wir dazu noch Lortzings Worte[1]) vergleichen: „In der Probe zu „Zar und Zimmermann“ schüttelte mancher der Herren im Orchester bedenklich den Kopf über dieses Lied und endlich riet mir Stegmayer geradezu, es wegzulassen, weil es — nichts machen werde . . .“, so fällt der Gedanke an Stegmayers Autorenschaft von vornherein fort. Ist es auch nicht bewiesen, so dürfen wir Lortzing nach all dem Gesagten wenigstens wohl für den Komponisten halten, man müßte sonst in derselben Weise an die Echtheit dieses oder jenes seiner Stücke zweifeln, die auch nicht mehr in der Urschrift vorhanden sind. Leichter wäre es anzunehmen, daß der Text von fremder Hand stammt und Lortzing dazu die Melodie schrieb, denn ein solches geschah in seinen Werken bisweilen, man denke nur an „Don Juan und Faust“, „Hans Sachs“; auch zu „Undine“ lieferte Düringer einen Textbeitrag. Daß Herlossohn „das Lied in seine jetzige Form gebracht und auch den Kehrreim erfunden hat“, ist ziemlich unglaubwürdig, denn der Endvers war doch bereits in der ersten Fassung gegeben, konnte also nicht mehr erfunden werden. Als einzigster käme also noch Phil. Reger in Betracht, dem, wie Düringer sagt, Lortzing den Refrain vorgeschrieben habe; bei ihm ist allerdings die Wahrscheinlichkeit am größten, denn einmal war er mit Düringer Lortzings intimster Freund und schrieb auch den Text zum „Hans Sachs“. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Lortzing seinem Freunde die ursprüngliche Fassung vorlegte, und dieser danach den Text des Zarenliedes mit dem

1) Kruse, a. a. O., S. 131.

etwas geänderten Endvers schuf; irgendwelchen Anhaltspunkt dafür gibt es aber ebensowenig

Ich möchte aber in der Art und Weise, wie Lortzing den Vorwurf einer Sentimentalität des Liedes zurückweist, ein Moment erblicken, welches dafür spricht, daß Lortzing es selbst verfaßt hat. Einer Schöpfung von fremder Hand, auch von der seines besten Freundes, würde er sich wohl kaum mit solcher Wärme und solchem Eifer angenommen haben. Lortzing entgegnete:[1])

„Und ist denn das Lied in der Tat so unwahr? Kennen wir denn irgendeinen Menschen so genau, um behaupten zu dürfen, diesen Gedanken und Empfindung kann er absolut in keinem Momente seines Lebens gehabt haben? Und zumal, wenn es sich um öffentliche Charaktere, Staatsmänner, Herrscher, Kaiser, Könige handelt! Was erfahren wir von ihnen?! Ihre politischen Taten, die von dem Amt, nicht von dem Herzen dirigiert werden, dazu einige Anekdoten, flüchtige Züge, oft erfunden, oft verdreht, von Schmeichlern oder Feinden!

Der Mensch soll noch geboren werden, der niemals eine weiche, wehmütige Stunde hätte. Selbst der verstockteste Bösewicht fühlt zuweilen sanfte Regungen. Warum soll ein Fürst, wie Peter der Große, in dessen Seele das Gemeine und Rohe, daneben aber auch das Große und Erhabene wohnte, nicht einmal beim Rückblick in die goldene Jugendzeit durch den Kontrast mit den laufenden Herrschersorgen weich und wehmütig gestimmt worden sein?

Potz Tausend! Ein Zar von Rußland, der um des besten seines Volkes willen sich eine Zeitlang seiner hohen Würden begibt und in fremdem Lande als gemeiner Matrose lebt und arbeitet, wäre es nicht geschichtlich beglaubigt, man würde es für eine der gröbsten Unwahrscheinlichkeiten erklären. — Aber da soll der Bösewicht nur schlechte Gesinnungen und Gefühle, der Gute nur edle Gedanken und Empfindungen haben. So ist es nicht in der Natur. Jener kann auch einmal wie dieser, dieser auch einmal wie jener denken und tun. Jagt nur eure allgemeinen Ideen zum Teufel und dringt ins wirkliche Leben hinein, wie Shakespeare und Schiller getan, da werden die schroffen Kategorienmenschen von der Bühne verschwinden und wirkliche darauf erscheinen.“

Wohl nie wird man aber trotz aller Gründe und trotz der größten Wahrscheinlichkeit Lortzing mit Bestimmtheit als Autoren des Zarenliedes hinstellen können, solange nicht das Originalmanuskript gefunden

1) Kruse, a. a. O., S. 131.

ist, oder eine andere authentische, schriftliche Aufzeichnung aus jener Zeit den vollgültigen Beweis erbringt.

Den Gründen, welche Lortzing in der angegebenen Entgegnung zur Rechtfertigung des sentimentalen Zarenliedes anführt, können wir ohne Ueberlegung beipflichten, wie ja auch oben schon gesagt wurde, daß wir eine schmerzliche Stimmung beim Zaren wohl begreifen können, trotz alledem aber bleibt bei einer solch fröhlichen Gestalt, wie Lortzing sie uns darstellt, eine schmerzvolle Sentimentalität ein wenig ungewohnt und fremd, zumal, wenn sie nur während des kurzen Liedes sich kundtut. Wäre allerdings die Resignationsstimmung genügend durch Umstände irgend welcher Art motiviert, so erschien sie uns auch bei einer kraftvollen Herrschergestalt nicht so eigenartig. Davon kann aber keine Rede sein, denn die weniger einleitenden Worte:

> Zar: „Glückliche, beneidenswerte Menschen! Euch lächelt froh die Zukunft, wie in der Kindheit goldenen Tagen, wo noch kein Kummer die Seele drückt,"

können wohl die wehmütige Stimmung in etwa vorbereiten, aber diese neue Seite im Charakter des Zaren dramatisch zu begründen, dazu sind sie nicht imstande. Das Zarenlied wird, aus seinem Zusammenhang mit der Oper betrachtet, immer als ein fremdes Einzelding im Rahmen des Ganzen erscheinen, nur durch wenige, belanglose Worte mit der Handlung verknüpft. Allein dieser Umstand hat nie der beispiellosen Wirkung Einhalt getan, im Gegenteil ist es gerade das Lied, das in seiner Sentimentalität den Erfolg des Ganzen begründet hat und noch heute, wenigstens beim Volke, den Ausschlag gibt. Schon Lortzing sagte: „Der Zar kann steifer sein als man es vom Sänger verlangt, versteht er nur das Lied im dritten Akt gehörig zu säuseln, so hat er gewonnen."[1])

Unter den Einzelgesängen, die nicht in der Form des Strophenliedes geschrieben sind, ist zunächst die Ariette Maries im ersten Akt zu erwähnen:

„Die Eifersucht ist eine Plage,
Weh' dem, der ihr zum Opfer fällt,
Sie schaffet viele trübe Tage,
Warum ist sie wohl auf der Welt . . ."

Sprachlich bei weitem bedeutsamer ist die schon erwähnte Arie des Zaren: „Verraten, von euch verraten . . ." Gewisse Stellen muten kaum wie Lortzing an:

---

1) Brief an Gollmick vom 21. März 1844.
Kruse, „Briefe", S. 105.

„Ein Blick nach oben stärkt die Brust:
Was auch die Mitwelt nicht erkannte,
Von Nebelschleiern noch umhüllt,
Wir sehen dann aus jenem Lande
Das Volk der Nachwelt dankerfüllt . . .“

Ganz andern Charakter hat die Auftrittsarie des Bürgermeisters, und doch ist sie in ihrer Art eine noch vortrefflichere Leistung, nicht allein in der gelungenen Charakterisierung, wie sie der Inhalt bietet, sondern auch in rein sprachlicher Beziehung. Dieser Schwall von geistreich sein sollenden Worten und Phrasen, in ihrer unsinnigen Hohlheit doch voll bitterster Selbstkritik und Ironie, gehört mit der später zu erwähnenden Eingangsszene des dritten Aktes zu dem Besten, was Lortzing auf komischem Gebiete an Text geschaffen hat, und hat noch nie seine zündende Wirkung versagt:

„Diese ausdrucksvollen Züge,
Dieses Aug', wie ein Flambeau,
Künden meines Geistes Siege,
Ich bin ein zweiter Salomo,
Dazu der Corpus noch in petto
Mit einem Wort, ich bin ganz netto.
Man glaubt mir's, daß ich mich nie trüge
Et eo ipso momento
Gleich über jedes Crimen siege,
Ich wühl mich in Prozesse ein
Und schlichte sie sehr schlau und fein . . .“

Die beiden Duette zwischen Marie und Iwanow, und van Bett und Iwanow verdienen textlich keine besondere Erwähnung; ebenso bieten die Ensemblesätze, so das Sextett während der Beratung über die Verträge, oder die Finales, die ja inhaltlich und dramatisch bedeutsam sind, in Sprache nichts Besonderes. Aber die Eingangsszene des dritten Aktes, die Probe des Bürgermeisters mit dem Chore muß besonders hervorgehoben werden. Wie da der Bürgermeister glaubt, im Begrüßungschore Hervorragendes geleistet zu haben, ist zu köstlich:

„Die Worte sind von mir verfaßt
In einer schönen Stunde;
Doch bin ich nur Poet, nicht Musikus, aus diesem Grunde
Erfand mein Freund der Kantor, auf daß es wirksam sei,
Zu diesen schönen Worten eine zarte Melodei.
Den Sologesang wer' ich mit Kraft und Grazie (!) vollführen
Ihr sollt den Chor mit Präzision riskieren . . .“

und dann erst der prächtige Begrüßungschor selbst:

„Heil sei dem Tag, an welchem du bei uns erschienen.
Dideldum! — (Das ist das Zwischenspiel.) —
Es ist schon lange her, wir alle können uns darauf nicht mehr besinnen.
Dideldum!
Das freut uns um so mehr!
Aus vollem Herzen rufen wir: Heil uns, der Zar ist da!
Du bist ein großer Held! Vivat! Halleluja!"

Das Beste bleibt aber noch die Freude des Bürgermeisters an seiner herrlichen Dichtung:

„O, wie schön die Worte fließen
Wie ein Bächlein über Wiesen;
Gar nicht schwülstig ganz natürlich,
Und der Stilus so ausführlich.
Jeder Redesatz korrekt
Das macht sicherlich Effekt."

Alles in allem eine Szene von unwiderstehlicher Komik; das „Heil sei dem Tag . . ." ist zum geflügelten Wort geworden. Die Verse mit denen van Bett im Finale den Begrüßungschor anzubringen sucht, passen recht gut zu dem ganzen:

„Erhabner Held, die Römer und Griechen
Opferten Tiere bei jedem Fest!
Wir konnten keinen Ochsen kriegen,
Der sich so was gefallen läßt.
Auch ist bekannt, daß soch ein Ergötzen
Sich für die heutige Zeit nicht mehr paßt;
Diesen Mangel nun zu ersetzen,
Gab ich mich her und habe zierliche Reime verfaßt."

Unter den sonst mittelmäßigen Chören ragt sprachlich der Zimmermannschor zu Beginn des ersten Aktes hervor:

„Greifet an und rührt die Hände,
Baut des Schiffes stolze Wände!
Greifet an!
Rastet nicht in der Pflicht!
Tag für Tag, Schlag für Schlag!
Handwerksmann hat seine Plagen,
Lust zur Arbeit hilft sie tragen."

Von dieser knappen Sprache und dem kurzen Rhythmus hebt sich das eingeschobene Zimmermannslied des Zaren in seinen schwungvollen, langgestreckten Verszeilen wirksam ab:

„Auf Gesellen, greift zur Axt und regt die nerv'gen Arme,
Daß so Herz als Blut mit jedem Streiche mehr erwarme!
Dröhnt der Schlag im Holz, als will die Erd' erbeben,
Jauchzt des Zimmermanns Brust vor wonnigem Leben . . .
Auf Gesellen, der Gigantenbau kann nur gelingen,
Wenn sich alle Kräfte einigen ihn zu vollbringen.
Seht dann ein stolzes Werk die Meere durchjagen,
Durch des Nordens Eis und Südens Glut keck sich wagen . . .
Ha! Wie Donnersturm den ries'gen Bau wild umkracht, ihn zu zersplittern,
Doch er trotzet kühn der Flut Geheul und dem Strahl in Gewittern."

In seiner markigen Art ein charakteristisches Lied zur frischen, kühnen Zimmermannsarbeit.

Wir fanden im „Zar und Zimmermann" bei einer geschickten, durch prächtige Finale gewaltig gesteigerte Handlung ohne allzu große Verwicklungen, einen flotten witzigen Dialog, manch guten Vers und eine für die einfache Handlung vollkommen ausreichende Charakteristik der einzelnen Personnen, die allerdings jeglicher Vertiefung entbehrt. Der Schwerpunkt aber liegt in der wirkungsvollen Komik der Charakterisierung. Und darin leistete Lortzing etwas Vortreffliches. Am besten kann man den Wert dieser Oper würdigen, wenn man, wie Kruse richtig bemerkt,[1]) mit den Werken anderer Autoren vergleicht, die ebenfalls denselben Stoff zum Gegenstand haben; so singt der Bürgermeister in der Donizettischen Oper „Il borgomaestro di Saardam" mit dem Text von Gilardoni in seiner großen Arie:

„So leer ist's im Gehirn vor Menge der Geschäften,
Nur Sorgen mich entkräften um unsere gute Stadt.
Doch hat man List und Politik,
Ist lang bekannt als alter Fuchs.
Es findet bald mein scharfer Blick
Den rechten Mann heraus."[2])

Wenn man gegen diesen trockenen Humor Lortzings übersprudelnde Komik der gleichen Arie sich vergegenwärtigt, so muß man doch wohl dem letzteren den Vorzug geben. Und mit den sonstigen „Zaren-

1) Kruse, „Musik", I. 2, S. 130.
2) Kruse, „Musik", I. 2, S. 130.

Dramen" ist's nichts besser; Lortzings Werk ist von allen das beste, was ja am deutlichsten wohl dadurch bewiesen wird, daß von allen Schöpfungen gleichen Inhalts diese allein sich von Beginn an im Spielplan behauptet hat und in unseren Tagen eher eine größere als eine kleinere Aufführungsziffer aufzuweisen hat; ganz davon abgesehen, daß die Oper in fast sämtliche fremde Sprachen übersetzt wurde.

Das Textbuch zu „Zar und Zimmermann" ist Lortzings beste Schöpfung; so fehlt der bewegten Handlung in der „Undine" der große dramatische Zug, oder auch eine vollkommen geglückte Charakteristik, während im „Waffenschmied" der Inhalt allzu hausbacken ist.

Lortzing aber ist der klassische Meister unserer deutschen komischen Oper und so müssen wir denn, wenn auch die Musik zum „Zaren" nicht sein Bestes bedeutet, dieses Werk als das Meisterwerk auf diesem Gebiete bezeichnen. Bis auf unsere Tage ist der „Zar und Zimmermann" noch nicht übertroffen worden, wenn wir von Wagners „Meistersingern" absehen, die wir ja auch wirklich nicht mit Lortzings komischen Opern unter einem Namen vereinigen können.

Casanova.

Komische Oper in drei Akten.
Nach einem franz. Vaudeville frei bearbeitet.
Musik von Albert Lortzing.

Ein neues Bühnenwerk war soeben entstanden, als den Komponisten ein schwerer Schicksalsschlag traf. Am 2. Dezember 1841 raubte der Tod dem treuesten Sohne den besten Vater. Noch im selben Jahre am Sylvesterabend erlebte die neue Oper ihre Erstaufführung am Stadttheater zu Leipzig:

Casanova.
Musik von Albert Lortzing.
Nach einem französischen Vaudeville frei bearbeitet.
Komische Oper in drei Akten.

Es ist recht bedauerlich, daß dieses Werk nur wenige Aufführungen erlebte, um dann für immer vom Spielplan zu verschwinden.

„Das Urbild von Lortzings Oper, „Casanova im Fort St. André", das während des Sommers 1836 das Repertoir des „Theatre des Vaudevilles" in Paris beherrschte, wurde bald darauf, als Lustspiel von Lebrun bearbeitet, dem deutschen Publikum bekannt gemacht."[1])

Auch Ludwig Osten besorgte eine Übersetzung ins Deutsche; der Inhalt ist in beiden derselbe, doch benutzte Lortzing wie aus dem Dialog hervorgeht, die Bearbeitung von Karl August Lebrun. Die Vorlage hat folgenden Inhalt:

Casanova weilt wegen eines Liebesabenteuers als Gefangener auf dem Fort St. André, wo er mit Carlina, der Nichte des Kerkermeisters, anbändelt. Vor einiger Zeit ist er auf einem Maskenballe für eine Dame in Liebe entbrannt, doch hat er weder ihr Gesicht gesehen, noch weiß er ihren Namen. Ein schweigsamer Gondolier bringt ihm von Zeit zu Zeit Nachricht von ihr; so auch jetzt. Casanova wird in dem Schreiben von der Unbekannten aufgefordert, alle von ihr erhaltenen Briefe zurückzugeben, da „ihr Los anderweitig entschieden" sei. Er läßt den Boten beobachten und erfährt, daß dieser zur nahen Villa Murano gegangen ist,

---

1) Kruse, a. a. O., S. 68.

wo an diesem Abend die Verlobung seines Freundes Gambetto stattfindet. Er beschließt, in der Dunkelheit aus dem Gefängnis zu entweichen und auch dorthin zu eilen in dem Glauben, daß Gambettos Braut Rosaura seine unbekannte Schöne ist. Er heuchelt eine Verrenkung seines Fußes, um jeden Verdacht von sich abzulenken, und gelangt mit Hilfe einer Strickleiter am Abend ins Freie.

In der Villa Murano erlaubt er sich unter der Maske eines grünen Dominos allerlei Freiheiten. Viele glaubten in ihm Casanova zu erkennen, doch sind sie ihrer Sache weniger gewiß, da sie alle ihn wegen seiner Verrenkung im Gefängnis vermuten. Durch Zufall erfährt Casanova, daß nicht Rosaura, Gambettos Braut, sondern Fiorilla, die Gattin des Festungskommandanten Busoni, die Schreiberin der Briefe war. Er benutzt einen unbewachten Augenblick, mit dieser zu reden, muß aber vor den Gästen, die auf der Jagd nach dem vermeintlichen Casanova sind, flüchten und versteckt sich in einem Schrank. Pippo, der eifersüchtige Liebhaber Carlinas, hat dies bemerkt und zieht den Schlüssel ab, worauf die Gäste die Villa verlassen.

Am andern Morgen finden sich alle, mit Ausnahme Rosauras und ihres Bräutigams Gambetto, in der Gefangenenzelle Casanovas ein und sind nicht wenig erstaunt, hinter den Bettvorhängen plötzlich dessen Stimme zu vernehmen, während ihn doch alle auf der Villa eingeschlossen vermuten. Der Gefangene aus dem Schranke aber, den man jetzt bringt, ist kein anderer als — Gambetto.

Die zur Verlobung nötigen Papiere hatte dieser in den Schrank gelegt, zu dem er einen zweiten Schlüssel besaß. In der Nacht war er in die Villa zurückgekehrt, um die vergessenen Schriftstücke zu holen, wußte aber nicht, daß Casanova in dem Schrank eingeschlossen war. So wurde er denn in der Dunkelheit von diesem in das enge Gefängnis eingesperrt. Casanova konnte dann auf demselben Wege — mit Gondel und Strickleiter — in seine Zelle zurückkehren. In dem Augenblick, als alle seinen listigen Plan durchschauen, bringt ein Bote seine Freilassung.

Lortzing unterzog sich der Mühe, das Original völlig umzuarbeiten, einmal vielleicht aus notwendigem Zwang, denn für eine Oper war die Handlung viel zu weitläufig. Dann aber auch erkannte er mit scharfem Auge für das auf der Bühne Wirksame, daß mancherlei Änderungen dem Werke nur von Vorteil sein konnten.

Zunächst schrieb er einen völlig neuen „Expositionsakt". Wir lernen die Leute des Forts kennen, noch bevor Casanova angekommen ist, den alten Kerkermeister Rocco, seine Tochter Bettina — in der Vorlage Carlina — und deren eifersüchtigen Bräutigam Beppo.

Die Szene dieses Aktes ist nicht wie in der Vorlage die Zelle Casanovas, sondern der Gefängnishof. Erst am Ende des ersten Aktes erscheint Casanova, dem von seinem Vertrauten Fabio die Nachricht gebracht wird, daß sein Gegner, den er im Duell getötet zu haben glaubt, am Leben ist, und einer von Casanovas Freunden, der ihm an Gestalt ähnlich ist, sich statt seiner hat verhaften lassen. Aber Casanova ist zuviel Ritter, voll Ehre und Mut, und stellt sich freiwillig dem Kommandanten.

Der zweite Lortzingsche Akt deckt sich dann im großen und ganzen mit dem ersten des Lebrunschen Lustspiels. Casanova erfährt, daß seine unbekannte Schöne auf der Villa Murano weilt. Sein Freund Gambetto teilt ihm mit, daß er sich heute abend auf dieser Villa zu verloben gedenkt, und Casanova vermutet auch gleich, daß dessen Braut und die von ihm angebetete Dame identisch sind. Er faßt ebenfalls den Plan, am Abend nach der Villa zu entweichen. Die geheuchelte Fußverrenkung hat Lortzing bei Seite gelassen.

Die Vorgänge des zweiten und dritten Aktes im Original bringt Lortzing gedrängt in seinem Schlußakt, indem er die Lösung des Konfliktes — allerdings mit anderen Mitteln — auf der Villa Murano herbeiführt. Casanova erlaubt sich unter derselben Maske die gleichen Freiheiten, während der Kommandant in ihm seinen Freund den Abbé da Ponte vermutet, der sich oft solche Überraschungen erlaubt. Das große Finale aber bringt wie gesagt einen von der Vorlage gewaltig verschiedenen Abschluß.

Die Gemahlin des Kommandanten tritt bei Lortzing gar nicht auf, sie ist auch nicht die Schreiberin der Briefe sondern Gambettos Braut Rosaura, die sich zu einer Verlobung mit diesem entschlossen hat, weil er ihren Vater vor dem finanziellen Ruin gerettet hat. Während des Festes wechselt Casanova mit Gambetto die Maskenkleidung und findet in der Tasche von Gambettos Domino zwei Briefe, die dieser unterschlagen hat. Der eine enthält Casanovas Begnadigung, der andere ist an Rosaura gerichtet und bringt die Nachricht, daß die verloren geglaubten Schiffe glücklich gelandet und dadurch das Vermögen gerettet ist. Die Verlobung kommt auf diese Weise nicht zustande und Casanova kann die Festung verlassen.

Die Änderungen, die Lortzing mit dem französischen Lustspiel vornahm, brachten seinem Text immerhin mancherlei Vorteile. So gibt zunächst der vollkommen neu gestaltete erste Akt eine bedeutend bessere Exposition als die Vorlage es konnte; das ganze Milieu wird anschaulicher und klarer geschildert, die handelnden Personen werden uns in

ihren Haupteigenschaften und charakteristischen Zügen vorgeführt, wir lernen ihre Gewohnheiten und Gebräuche kennen, ehe der Titelheld auftritt. Im zweiten Akt kann dann die eigentliche Handlung bestimmt einsetzen und mit frischem Schwunge durchgeführt werden, während in dem Original die verschiedenen Ansätze der Handlung zwischen den einzelnen Expositionsszenen des ersten Aktes sich verlieren.

War es durch die Neuschaffung des ersten Aktes für Lortzing unumgänglich notwendig, die Handlung in ihrem weiteren Verlauf gewaltig zusammenzudrängen, weil der dritte Akt den Abschluß bringen mußte — für vier Aufzüge war das Ganze zu unbedeutend — sah er sich also gezwungen, die Lösung des Konfliktes schon im Ballsaal herbeizuführen, so hatte auch diese von der Notwendigkeit bedingte Kürzung ihr Gutes. Abgesehen davon, daß der von der Vorlage abweichende Ausgang, welcher uns bei dem unsympathischen Charakter Gambettos eher befriedigt, mit viel einfacheren und darum wahrscheinlicheren Mitteln erreicht wird, ist es aber auch für den Aufbau, für eine straffe Entwicklung günstiger, daß die Handlung gleich zu Ende geführt wird, als daß erst wie im Lustspiel zu Beginn des vierten Aktes einige unwichtige und bedeutungslose Szenen zur Ausfüllung eingeschoben werden müssen, ehe die Lösung erfolgen kann. Jedenfalls darf man auch vom „Casanova" behaupten, daß Lortzing durch seine „Ökonomie der Handlung", durch weise Kürzung an passender Stelle, sein Werk um vieles verbessert hat; gegenüber dem Original kann man zum mindesten von seiner Oper sagen, daß sie, das Nebensächliche in seiner Breite vermeidend, mehr als ein geschlossenes Ganze, in ihrer straffen Entwicklung als eine gut aufgebaute und darum dramatisch wirksame Handlung gelten kann, wenn auch ihr nicht einmal der Vorwurf erspart bleiben kann, daß eine zu breite Anlage den Erfolg des Ganzen beeinträchtigt.

Mehr als sonst hat Lortzing auch die einzelnen Charaktere Änderungen erfahren lassen. Der Titelheld bleibt nicht der leichtfertige, herzlose Verführer und Abenteurer; seine Gestalt wird uns sympathischer, da sein kalter Egoismus weniger stark hervortritt, vielmehr erscheint er uns als ein Ritter voll Ehre und Mut. Sein Wahlspruch ist ja:

„Die Ehre bleibt sowie die Liebe
Stets mein heiligster Palad!"

Ein Casanova bleibt er allerdings doch, ein gaukelnder Schmetterling, der von einer Mädchenblüte zur anderen schwebt, aber sein Wesen bietet nichts Abstoßendes, er ist nur schuldig durch seine unselige Leidenschaft, die wir fast verzeihlich finden, wenn seine sonnige Fröhlichkeit uns umstrickt und ihn uns weit anziehender macht, als der

herzlos grausame Casanova der Vorlage es sein kann. So spricht es auch zu seinen Gunsten, daß er zum Schlusse Rosaura das Opfer erspart, sich dem ungeliebten Gambetto gewissermaßen verkaufen zu lassen, wenn auch aus seiner Handlungsweise die Nebenabsicht hervorleuchtet, Rosaura, die ja die unbekannte Schöne ist, auf diese Art leichter erlangen zu können.

Um den Titelhelden noch mehr in ein günstiges Licht zu setzen, bekommt auch sein Freund und — Gegner im Liebesspiel Gambetto zu seiner Borniertheit und Feigheit einen Zug kalter Grausamkeit; nur um Rosauras Hand zu erringen, hat er in herzloser Berechnung ihres Vaters Schuldenlast bezahlt. Daß sein Plan mißlingt, empfindet man als wohlverdient.

Der dicke Gouverneur Busoni, bequem und gutmütig, bei seiner Beschränktheit ein wenig aufgeblasen, der Schließer Peppo in seiner grenzenlosen Eifersucht, und der alte treue Diener Fabio sind dieselben wie im Original.

Echt Lortzingsches Gepräge weist aber der Kerkermeister Rocco auf, außer seiner Vorliebe für einen guten Tropfen Wein, hat er abweichend von dem Lustspiel, einen besonderen humoristischen Zug. Er ist mit einer weitreichenden Kenntnis venetianischer Chronik begabt, und dadurch, daß er bei allen Personen, ohne Unterschied des Standes, bei jeder Gelegenheit und zu allen Zeiten diese seine Wissenschaft anzubringen versucht, daß er sie sogar dem ungelehrigen Peppo eintrichtern will, erhöht er die Komik mancher Szene.

Die Vertauschung der weiblichen Rollen wurde schon angedeutet. Nicht Busonis Gattin, die gar nicht auftritt, hat Casanova die Briefe gesandt, sondern, wie dieser recht vermutet hat, Gambettos Braut Rosaura. Auch bei Lebrun ist es nicht sonderlich verletzend, daß die Gemahlin des Kommandeurs die Schreiberin der Briefe gewesen ist, da sie ja vor der Hochzeit jeden schriftlichen Verkehr abgebrochen hat. Daß Lortzing aber trotz allem auch diesen leisesten Schein der Anstößigkeit vermeidet, daß er statt ihrer ein unverlobtes Mädchen zur Absenderin der Briefe macht, beweist wieder die Reinheit seines Empfindens. Im übrigen bleibt Rosaura die gleiche wie bei Lebrun, vielleicht ein wenig edler und vornehmer. Als neue Eigenschaft tritt dann allerdings noch ihre Kindesliebe hinzu, die für ihren Vater das Opfer einer verhaßten Verbindung bringen will.

Ebenso zeigt sich auch die Gestalt Bettinas wenig verändert. Sie ist auch bei Lortzing das fröhliche, schelmische Kind, frisch und heiter, offen und ehrlich. Deshalb glaubt sie auch den Beteuerungen Casanovas

so bald, verschmerzt aber in ihrem leichten Temperament schnell die Enttäuschung ob der Nichtigkeit seiner Liebesschwüre.

Können wir hier wieder den bei Lortzing typischen Gegensatz der beiden Liebespaare erkennen, auf der einen Seite Rosaura und Casanova — denn im Grunde genommen ist Gambetto doch nur der aufgedrängte Verlobte und Casanova der eigentliche Liebhaber — ritterlich, vornehm und edel, auf der anderen Seite Bettina und Peppo, heiter und neckisch, tölpelhaft und eifersüchtig, so bietet uns ferner diese Oper auch einen treffenden Beweis dafür, daß Lortzing nicht imstande war, Gestalten verschiedener Art in gleich treffender Weise zu bilden, Personen jeglichen Standes gleich lebenswahr zu schildern. Rosaura und Casanova waren hier wieder die Figuren, deren Charakterzeichnung ihm trotz bedeutsamer Verbesserungen gegenüber dem Original nicht einwandfrei gelangen. Solche Personen „von Rang und Stand" ragten heraus aus dem Bereiche seines Empfindens und damit aus dem seiner Gestaltungskraft, sein Können fand hier eine Grenze gezogen, jenseits welcher seine Kraft nicht ausreichte; erheben sich Fühlen und Handeln solcher Personen einmal allzu sehr über das gewohnte Niveau im menschlichen Leben, so bleibt bei Lortzing ihr Wesen nicht frei von einer gewissen Steifheit und aufdringlichen Vornehmheit. Der warme Pulsschlag, der sie auch in solchen Situationen beleben soll, fehlt, er tritt eben nur da zu Tage, wo frisches, fröhliches Leben in der ganzen Umgebung herrscht. Der so oft gehörte Vorwurf, Lortzing verstehe sich nur auf die Zeichnung von Pedanten und Philistern ist wohl in dieser Form nicht ganz gerechtfertigt. Was ihm gelang, war echtes Menschentum in einfachem, schlichten Volksleben darzustellen, Menschen voller Heiterkeit und Lust, voll Frohsinn und Scherz, aber auch voller Innigkeit und Empfindung. Wo aber noch Komik und Humor zu fröhlicher Lust sich gesellen, da zeichnete er mit liebevoller Hingabe. So wurden auch hier wieder Rocco und Bettina die besten Gestalten.

Ausnahmsweise benutzt Lortzing den Dialog recht wenig, wir finden ihn zum größten Teil in veränderter Form wieder, aber auch geläufiger und sprachlich einwandfreier. Daß auch Witz und Humor im Dialog vor allem zur Geltung kamen ist selbstverständlich. Die Gesangstexte waren in den mir zur Verfügung stehenden geschriebenen, einzelnen Rollen leider nicht enthalten.

Daß trotz der ganz vortrefflichen Musik die Oper sich nicht behaupten konnte, hat seinen besonderen Grund. Auch das Buch konnte hieran keine Schuld tragen. Die Handlung war bei aller Mittelmäßigkeit doch ausreichend und auch geschickt genug aufgebaut, um beim Volke

Interesse zu erregen. Ein alter Übelstand bereitete auch dieser Oper ein frühes Ende. Es ist bemerkenswert, daß Lortzing gerade dem Textbuch zu „Casanova" folgende Bemerkung vorausschickt: „Casanovas Charakter ist feurig, ritterlich, zugleich eine Mischung von Keckheit, Leichtsinn und Mutwillen. Sein Gang ist frei, edel und rasch, so auch seine Sprache. Er wird nie sentimental, nur dann und wann ernst, doch gewinnt sein Mutwille gleich wieder die Überhand. Den respektiven Darstellern dieser Rolle ist vor allem Feuer und Leichtigkeit im Spiele zu empfehlen."

Kruse bemerkt mit Recht: „Diese Anforderung an deutsche Tenoristen erklären leicht das geringe Bühnenglück auch dieser Oper, welche mit dem Darsteller der Titelrolle steht und fällt. Deutschland war nie im Besitze eines Institutes, das die Spieloper systematisch gepflegt hätte, und es bildeten sich auch keine Sänger dafür aus . . ."[1]) Der von Lortzing so oft beklagte Umstand, „daß der Deutsche immer singt, als wenn er einen Panzer oder Harnisch anhätte", brachte auch dem „Casanova" ein nicht verdientes Unglück. Für die karrikaturenhaften Gestalten eines van Bett oder ähnlicher, oder auch für komisch-lustige wie Iwanow, Michel fanden sich wohl noch einige gute Darsteller. Aber einen guten Tenor zu finden, der auch im Spiel „Feuer und Leichtigkeit" besaß, und dem ein gewandtes, feines Auftreten nicht fehlte, war einfach unmöglich. Und wo der Darsteller der Titelrolle nicht ein vorzüglicher Künstler war, war auch die Wirkung des ganzen nur gering.

So nur konnte ein Werk, das musikalisch als vortrefflich bezeichnet werden muß, dessen Buch immerhin den Durchschnitt übertraf, so früh der Vergessenheit anheimfallen.

1) Kruse, a. a. O., S. 68.

Der Wildschütz
oder
Die Stimme der Natur.

Komische Oper in drei Akten.
Nach einem Lustspiel von Kotzebue frei bearbeitet.
Musik von G. A. Lortzing.

Genau ein Jahr nach der Erstaufführung des „Casanova" am Sylvesterabend 1842, ging ein neues Werk Lortzings zum erstenmale über die Bretter. Der Zettel des Stadttheaters in Leipzig verkündete an diesem Abend:

:: :: Zum erstenmale: :: ::

Der Wildschütz
oder
Die Stimme der Natur.

Komische Oper in drei Akten nach einem Lustspiel von Kotzebue frei bearbeitet. Musik von G. A. Lortzing.

„Der Rehbock, oder die schuldlosen Schuldbewußten", ein dreiaktiges Lustspiel von Friedrich August Ferdinand von Kotzebue, hatte die Grundlage für das Lortzing'sche Libretto gebildet, wobei ein viel besprochenes Ereignis in der Kunstwelt Leipzigs noch seine besondere Wirkung ausübte. Die am 5. März 1842 zum Benefiz des Theaterpensionsfonds veranstaltete „Antigone"-Aufführung mit der Musik des Königlich-Preußischen Kapellmeisters Felix Mendelsohn-Bartholdy unter Leitung des Komponisten erweckte im Volke großen Jubel und erzeugte als Folge eine schwärmerische Begeisterung für Sophokles und die Antike. Dieser „Hyperenthusiasmus" einer zum größten Teil verständnislosen Menge wurde die Zielscheibe des Lortzingschen Spottes und wirkte auch in der Folge noch derart humorvoll, daß selbst die, welche die lokale Veranlassung gar nicht kannten — und wer wüßte wohl heute noch davon — sich an dem köstlichen Humor dieser Albernheit erfreuen.

Die erste Aufführung in Leipzig erzielte einen großen Beifall, und schnell machte die Oper ihren Weg über die meisten deutschen Bühnen. Trat sie dann im Spielplan ziemlich zurück, so wurde dies Werk voll ungetrübten Humors in letzter Zeit wieder mehr geachtet und gehört bei

einer mäßigen Aufführungsziffer, wenigstens im Vergleich zu den anderen Werken Lortzings, jetzt zum dauernden Bestande des deutschen Bühnenrepertoirs. Unter dem Titel „Le braconnier" erschien die Oper auch in französischer Sprache. [1])

Das Kotzebuesche Lustspiel hat folgenden Inhalt:

Der gräfliche Pachter Grauschimmel hat auf Drängen seiner Frau Grete eines Abends im Revier des Grafen einen Rehbock geschossen, ist aber dabei ertappt worden und soll das Pachtgut räumen. Des Grafen Schwester, die Baronin Frieling, kommt mit ihrer Zofe in männlicher Kleidung, um ihren Bruder zu besuchen, der sie infolge langer Trennung aller Voraussicht nach nicht wieder erkennen wird; sie erbietet sich, in Gretchens Kleidern aufs Schloß zu gehen und für den Uebeltäter zu bitten. Des Grafen Schwäche für hübsche Mädchen und Frauen ist bekannt, und so hofft sie durch ihre Schönheit, die Strafe für den Pachter erlassen zu bekommen. Auf dem Schlosse erweckt sie die Liebe des Bruders der Gräfin, der ebenfalls unerkannt als Stallmeister dort weilt. Er trägt der jungen Pächtersfrau Herz und Hand an und verspricht dem Grauschimmel eine Entschädigungssumme von 5000 Talern. Als dieser aber am anderen Morgen mit seiner wirklichen Grete erscheint, werden die Verkleidungen und Verwechselungen aufgedeckt, wie sich auch herausstellt, daß der Pachter nicht einen Rehbock, sondern seinen eigenen Esel geschossen hat.

Lortzing gab sich redliche Mühe, aus einer solch' oberflächlichen Handlung, die doch lediglich eine lose verknüpfte Reihe einzelner Verkleidungs- und Verwechselungsszenen, ein seichtes Liebes- und Intriguenspiel ist, ein annehmbares Buch zu schaffen. Daß es ihm trotzdem nicht gelungen ist, lag im Stoffe selbst begründet.

Der erste Akt der Oper deckt sich ungefähr vollkommen mit dem des Lustspiels. Wir finden bei Lortzing in der gleichen Reihenfolge dieselben Ereignisse, die mißglückte Wilddieberei, die Ankunft der Baronin im Studentenanzuge, ihr Anerbieten, für den ertappten Wilddieb zu bitten, bis zum Erglühen des Grafen und Barons für die junge Schöne. Die Nachtszene bei Kotzebue zu Ende des zweiten Aktes — die Baronin und der Pachter bleiben wegen des Regens auf dem Schlosse — mit ihren verfänglichen Situationen konnte Lortzings Empfinden nicht behagen, und so setzte er an ihre Stelle jene prächtige Billardszene, die durch ihren köstlichen Humor und ihre harmlosen Verwechselungen im Dunklen über manche auch hier noch vorhandene Zweideutigkeit hinweghilft. Lortzing kleidete diese Szene in einen prächtigen Ensemblesatz.

1) Verlag: Meissonier, Paris.

Ohne jegliche Aufmerksamkeit, nur zum Schein mit ihrem Spiel beschäftigt, stehen die beiden Nebenbuhler, die sich in gleichem Maße um die verkleidete Baronin bemühen, der Graf und der Baron oder Stallmeister, am Billard, jeder bemüht, den Gegner durch allerlei Manöver aus dem Zimmer zu treiben, auf der einen Seite der schlafende Wilddieb, auf der anderen die Baronin, trotz ihrer Bedrängnis doch heimlich erfreut über die Bemühungen der beiden, dies ganze Bild atmet einen herzerquickenden Humor, der seinen Höhepunkt erreicht, als einer der beiden Spieler die Bllardlampe auslöscht, und nun im Finstern die ergebnislose Jagd beginnt, der die eintretende Gräfin zur Beschämung der beiden Liebhaber ein Ende macht. Als Finale hätte diese Szene dem Akte einen glänzenden Abschluß gegeben, aber auch in der musikalisch und sprachlich vortrefflichen Form eines einfachen Ensemblesatzes ist sie von größter Wirksamkeit. Der zweite Akt schließt ausnahmsweise nach einem Dialog mit einer Arie des Baculus.

Der Schauplatz des dritten Aktes ist bei Lortzing nicht dasselbe Zimmer im gräflichen Schlosse, sondern ein Teil des Parkes. Der Komponist konnte die Mithülfe des Chores nicht entbehren, und um das Erscheinen des Volkes zu motivieren, verbindet er mit den Geschehnissen am anderen Morgen die Geburtstagsfeier des Grafen, bei welcher Gelegenheit die Dorfbewohner dem Herrn ihre Glückwünsche darbringen. Das Finale am Schlusse der Oper umfaßt die ganze Erkennungsszene bis zur glücklichen Lösung aller Wirrnisse und ist in seiner knappen und doch völlig klaren Form ein Meisterwerk seiner Art.

An Lebhaftigkeit fehlt es dem Lustspiel Kotzebues nicht, wenn auch von einer dramatisch aufgebauten Handlung nicht die Rede sein kann, dazu ist das erregende Moment zu geringfügig, die Motivierung zu oberflächlich, die Verknüpfung der einzelnen Szenen zu lose. Auch Lortzing hat diese Mängel nicht beseitigen können, wenn auch die prächtige Musik uns manche Schwäche vergessen läßt. Aber den frischen Schwung in der Handlung vermissen wir auch bei ihm trotz der gekürzten Form nicht, und wo er in einem seiner trefflichen Ensemblesätzen oder Finales eine Folge von Vorgängen zusammendrängt, da steigert sich die Handlung gerade durch die straffe, knappe Form zu einer dramatisch viel größeren Wirksamkeit als bei Kotzebue. Die von Lortzing besonders bedachte humoristische Seite des Ganzen erhöht die Lebhaftigkeit auch noch.

Von einer tief angelegten Charakterzeichnung kann in Kotzebues Lustspiel nicht die Rede sein; mag man auch zugeben, daß Lortzing sich kaum bemüht hat, die Charaktere zu vertiefen, so muß doch die Frage offen bleiben, ob bei gutem Willen und sicherem Können es möglich ge-

wesen wäre, aus solchen Figuren, bei einer so großen Fülle von Intriguen und Verwechslungen in einem kleinen Rahmen von drei Operatten tiefer veranlagte Charaktere zu zeichnen. Der Textdichter mußte sich begnügen mit einzelnen Strichen die Charakterisierung anzudeuten, zumal es ihm in einer komischen Oper vor allem darauf ankam, das Humoristische der verschiedenen Partien zu betonen und zu verstärken. Lebenswahrer und sympathischer als bei Kotzebue erscheinen uns die Lortzingschen Gestalten aber immerhin, manch abstoßender Zug wurde in der Oper beseitigt.

Lortzings reinem Empfinden mußte das Zweideutige und Gewagte in Text und Handlung widerstreben, und derlei Momente sind es auch, die Lortzing selbst aus den Rollen entfernt, an denen er sonst nichts zu ändern fand. So sehen wir des Grafen Schwäche für das Weibliche weniger stark hervortreten, während er im übrigen ebenso wie der Baron gegen seinen Pendant bei Kotzebue wenig verschieden ist. Verehrung und Begeisterung für die junge unerkannte Baronin und eine gewisse Scheu vor der strengen Gräfin sind auch bei Lortzing die Hauptzüge der beiden Edelmänner.

Wohltuend berührt im Gegensatz zu der Person des „widerlichen" Pachters Grauschimmel, in der Oper die Figur des Schulmeisters Baculus. Das Abstoßende seiner ekelhaften Spöttereien, das Laszive seiner Redeweise ist geschwunden, und übrig bleibt nur ein sonniger Humor; seine köstliche Einfalt und seine unfreiwillige Komik wirken unwiderstehlich, vor allem, wenn er durch seine Kenntnisse des Sophokles sich das Wohlwollen der Gräfin erwerben will.

Eine Gestalt ist auch hier wieder von Lortzing frei erfunden, der Diener Pankratius, ein Erbstück der alten „Opera buffa", aber weit feiner beobachtet. Auch ohne die derben Späße der alten Zeit ist er in seiner verständnislosen Bewunderung der Gräfin und ihres „Sophokler", in seiner übertrieben geschraubten Redeweise mit dem ständigen Zusatz „wie närr'sch" eine prächtige Rolle.

Die geringste Änderung von Lortzings Hand erfuhr die Gestalt der jungen Baronin; die Anmut ihrer Erscheinung kommt in ihren Gesängen, vor allem in dem herrlichen Liede: „Bin ein schlichtes Kind vom Lande . . ." besonders zur Geltung. Umsomehr weicht die Gräfin von der des Originals ab. Abgesehen davon, daß ihr Wesen im ganzen vornehmer gezeichnet ist ohne jene Neigung zur übertriebenen Empfindsamkeit und Strenge, erscheint sie uns in einem vollkommen anderen Lichte durch ihre enthusiastische Schwärmerei für die Tragödie der alten Griechen. Wenn wir vernehmen, wie beinahe jeder Satz in ihrem Munde

zu einem Sophokleischen Zitate wird, wie sie alle, selbst die einfältige Dienerschaft, durch pathetische Vorlesungen für ihr Ideal zu begeistern sucht, und wenn man dann die Wirkung dieser Bemühung auf die einzelnen Personen in ihrer grotesken Komik beobachtet, wenn wir sehen, wie die Dienerschaft voller Ehrfurcht in die Worte ausbricht:

„Unnachahmlich, wunderschön,
Schade, daß wir's nicht verstehn . . .",

dann begreifen wir die volle Ironie jener lächerlichen Sucht, und wir verargen es dem Dichter nicht, daß er selbst die vornehme Gestalt der Gräfin zum Gegenstand seiner Spötteleien macht, um sich lustig zu machen über ein Gebrechen seiner Zeit, das gerade in den obersten Kreisen in sinnlosester Weise sich breit machte. Daß die humorvolle Stimmung des Werkes gerade durch diesen von Lortzing hinzugefügten Zug der allgemeinen Sophoklesschwärmerei ganz besonders gehoben wurde, ist nicht zu bestreiten.

In Hochachtung der deutschen Frauenwürde machte Lortzing auch in dieser Oper aus der Pachtersfrau Grete die Braut des Schulmeisters Baculus, um auch in dieser Weise jede Anstößigkeit zu vermeiden. Im übrigen begnügt er sich damit, das Freie ihrer Ausdrucksweise zu beseitigen und sie mit frischer Schelmerei auszustatten.

Der Dialog ist der Vorlage, so weit er verwendbar war, mit den durch Raum bedingten Kürzungen und unter Weglassung der Zweideutigkeiten wörtlich entnommen und ist demgemäß, wie fast stets bei Kotzebue, flott und leicht. Die Gesangsnummern sind textlich zum Teil vortrefflich. Zunächst sind da zu erwähnen die beiden Lieder des Baculus, sein Junggesellen-ABC:

„A, B, C, D,
Der Junggesellenstand tut weh,
E, F, G, H,
Sind erst die lieben Jahre da . . . . ."

mit dem köstlichen Reim:

„Fühlt man schmeichelnd sich umfangen
Von recht ungezog'nen Rangen,
Die, erhält der liebe Gott sie,
Man erzieht nach Pestalozzi."

und vor allem seine große Arie, die, wie schon erwähnt wurde, in ungewohnter Weise den zweiten Akt abschließt:

„Fünftausend Taler! Fünftausend Taler!
Träum oder wach ich? Zittr' und zag ich?
Wein oder lach ich? Götter, was mach ich? . . ."

Man höre nur seine Pläne:

„Was fang ich mit Gottes Segen
Mit dem Kapitale an?
Soll ich ein Gelehrter bleiben?
Oder 's Merkantilsche treiben?
Baue ich mir ein Palais?
Oder werd ich Kneipier?
Kaufe ich mir Staatspapiere,
Oder schenk ich bayersche Biere?
Treibe ich Ökonomie,
Baue ich ein Tivoli? . . . .",

und die Schlußverse:

„Es sauset und brauset, es sumset und brumset,
Es schimmert und flimmert, es krabbelt und zappelt
Im Körper, vor Augen und Ohren mir.
Beschlossen ist's im Weltenplan,
Ich werd ein hochberühmter Mann!"

Das Ganze ist textlich wie musikalisch ein Meisterstück drastisch-komischer Deklamation, gleich der Arie des Michel in den „beiden Schützen".

Daß Lortzing auch Verse inniger Empfindung bei schlichter Einfachheit wohl gelangen, beweist das Lied der Boronin:

„Bin ein schlichtes Kind vom Lande,
Mein Palast auf grüner Flur
Jene Hütt am Wiesenrande,
Meine Amme die Natur.
Freue mich inniglich,
Wenn die muntern Herden treiben
Auf der Berge luftgen Höhn;
Auf dem Lande will ich bleiben,
Auf dem Lande ist's so schön."

Man glaubt wirklich kaum das Bruchstück eines Operntextes vor sich zu haben; in der schmucklosen Gestalt des vierfüßigen Trochäus finden wir hier ein echt lyrisches Erzeugnis voller Stimmung und Empfindung. Diese kindliche Einfachheit, die da in der zweiten Strophe von „Saus

und Braus der Städte“ spricht, wo Sittsamkeit spärlich zu finden ist. Und doch nimmt sich dieser Ernst in der allgemeinen Komik des Werkes recht gut aus; man empfindet im Gegenteil die Natürlichkeit des Liedes als einen wohltuenden Ruhepunkt in der raschen Folge der Geschehnisse. Unter den Strophenliedern Lortzings nimmt dieser Gesang sprachlich mit die erste Stellung ein.

Weniger bedeutend ist die Arie des Grafen:

„Wie freundlich strahlt die holde Morgensonne
Auf mich herab an diesem Tag der Wonne . . .“

Die Einheit des Versmaßes ist zu wenig gewahrt und die Ausdrucksweise an manchen Stellen zu steif. Ebensowenig Lob verdient eine von Lortzing nachkomponierte Einlage für den Baron:

„Jokaste, Theben und Oedip . . .“

sie leidet an denselben Fehlern.

Auffallen muß in dieser Oper der Reichtum an Ensemblesätzen der verschiedensten Art, die fast alle an Geschicklichkeit der Sprache die früheren Lortzingschen Erzeugnisse dieser Gattung überragen; nirgendwo stört ein ungleicher Reim oder ein fehlerhaftes Versmaß. Ein Beweis dafür ist das Finale des ersten Aktes. Es ist der Augenblick, als der Graf und der Baron des Schulmeisters Braut Grete erblicken und durch ihre wachsende Aufmerksamkeit die Eifersucht des Baculus erwecken:

Baculus (für sich):

„O Spektakel! O Entsetzen!
Wie sie lachen,
Sich an meiner Angst ergötzen!
Solche Sachen —
Muß erfahren auf der Welt,
Der sich mit der Liebe quält.
Wie sie lachen!“

Grete (nach Baculus hin):

„Es ist wahrlich zum Ergötzen!
Ich muß lachen,
Mich an seinen Mienen letzen;
Seht den Schwachen,
Wie die Eifersucht ihn quält,
Kaum, daß er noch an sich hält.
O des Schwachen!“

Baron (für sich):

„Sie ist wahrlich zum Ergötzen!
Ich muß wachen,
Darf mich nicht in Glut versetzen,
Mich den Schwachen;
Denn fürwahr nur wenig fehlt,
Daß mich heiße Glut beseelt.
Ich muß wachen!"

Graf (nach dem Baron hin):

„Das ist wahrlich zum Ergötzen!
Ich muß lachen,
Mich an seinen Mienen letzen;
Seht den Schwachen,
Der als hochgepriesner Held
Gleich der Lieb' zum Opfer fällt.
O des Schwachen!"

Die übrigen Ensemble-Sätze bewegen sich sämtlich auf gleicher Höhe. Besondere Erwähnung verdient die Billardszene. Wie prächtig sie hier die Stimmung des ganzen getroffen, wie flüssig ist der leichte Unterhaltungston, hinter dem sich beim Baron und Grafen die mühsam verhaltene Leidenschaft und der Ärger über die Anwesenheit des Nebenbuhlers verbergen. „A point" — „A point", so ertönt's vom Billard, und doch ist ihre Aufmerksamkeit nur Heuchelei. Ein jeder der beiden sinnt nach, wie er den anderen aus dem Felde schlagen könnte. Die ganze Situation atmet übersprudelnde Komik, und keine Szene kommt dieser an Originalität gleich, wenn in „das leichte Konversations-Geplänkel" aus einer Ecke des Billardsaales „der Choral des Baculus „Wach auf mein Herz und singe" als cantus firmus hineintönt."[1])

Anzuführen wäre dann noch das Finale des letzten Aktes mit dem wiederkehrenden Kotzebueschen Entschuldigungsgrund:

„So hat mich nicht getäuscht
Die Stimme der Natur."

Sogar Baculus rechtfertigt sich hiermit, als ihm kundgetan wird, daß er statt eines Rehbocks seinen eigenen Esel getroffen hat. Lortzings Schalk und Humor offenbaren sich in dieser Szene vor allem in dem Choral der Schuljugend, dessen Text Baculus „plötzlich von einem Gedanken ergriffen" den Kindern zuflüstert. Im Halbkreise um den Grafen herumkniend, singen die Kleinen:

1) Kruse, a. a. O., S. 72.

„O du, der du die Tugend selber bist,
Du bist aus edlem Blut, sei auch ein Christ!
Wir schwören hier zu deinen Füßen
Im Leben keinen Bock zu schießen!
Erhöre uns, erhöre uns, sei bös' nicht mehr,
Und laß uns unsern lieben Schulmeister."

Die Chöre der Oper bieten textlich nichts Bemerkenswertes, stehen vielmehr auf einer sehr niedrigen Stufe, wie wir sie ähnlich in den „beiden Schützen" fanden, wogegen der „Zar" schon einen guten Fortschritt bedeutete.

Wenn wir auch mit Lortzing nicht einer Meinung sein können, der das Buch für vortrefflich hält,[1]) — es wäre schade, wenn der „Wildschütz" sein bestes sein sollte —, so haben wir doch ein den Durchschnitt überragendes Libretto. Was die Vorlage an Vorgängen bot, ist von Lortzing mit geschickter Hand verwertet worden. Die gebundene Rede ist im allgemeinen einwandfrei und an manchen Stellen sogar vortrefflich. Der Stimmungston des Ganzen — Humor und Komik — ist in keinem Werke Lortzings so gewahrt, mit solcher Einheit durchgeführt worden als im „Wildschütz". Am ehesten können in dieser Beziehung die „Schützen" mit dieser Oper verglichen werden. Wird aber in jenem Erstlingswerk auf dem Gebiete der komischen Oper die humorvolle Stimmung manchmal durch derb-komische oder seichte Späße festgehalten, so vermissen wir derartige Plattheiten zum Glück im „Wildschütz". Bedenken wir dazu noch, daß auch die Musik dieser Oper mit zum Besten der Lortzingschen Schöpfungen gehört, so finden wir es einigermaßen seltsam, daß ein Werk mit solchen Vorzügen im Laufe der Zeit die ihm gebührende Stellung im Spielplan nicht behauptet hat. Und doch liegen auch hier die Gründe nicht so weit.

Sehen wir ganz davon ab, daß sich bei den einzelnen Aufführungen der Mangel an schauspielerisch gewandten Sängern fühlbar machte, so können wir es auch verstehen, daß das Publikum sich nicht zu erwärmen vermochte für eine Handlung, die so arm war an einigermaßen bedeutsamen Vorgängen und ausreichender Motivierung der einzelnen Geschehnisse. Die mehrfachen Schlüpfrigkeiten, die sich trotz allen Bemühens auch in Lortzings Werk einschlichen, weil sie eben im Sujet begründet waren, fanden auch keinen Geschmack beim Volke. In der Wahl des Stoffes hatte der Komponist einen Fehlgriff begangen, der sich schwer genug gerächt hat.

1) Brief an Gollmick vom 21. März 1844. Kruse, „Briefe", S. 106.

Bedauerlich ist die Zurücksetzung eines solchen Werkes auf alle Fälle; die Musik allein verdient eine recht häufige Aufführung. „Die Frivolität des Sujets konnte freilich auch Lortzing nicht gänzlich beseitigen, aber sein geläuterter Humor im Verein mit seiner einschmeichelnden Musik erhob das Ganze in eine künstlerische Sphäre, in der man, alles andere vergessend, sich nur am heiteren Spiel der Töne ergötzt.“

1) Kruse, a. a. O., S. 73.

Undine.

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen.
:: Musik von G. A. Lortzing. ::

Am 23. Januar 1843 starb in Berlin unerwartet Friedrich Heinrich Karl Baron de la Motte Fouqué, der Dichter der Novelle „Undine". Die Möglichkeit bleibt nicht ausgeschlossen, daß dessen Tod wie auch das Ende des „Freischütz"-Dichters Friedrich Kind, Lortzings Gedanken mit aller Entschiedenheit dem Romantischen zuwandten. Dazu kam noch, wie Kruse mit Recht bemerkt,[1]) das Streben nach ernster Kunstbetätigung, das Gefühl der Kraft und des gereiften Könnens und die Freudigkeit seiner Stimmung."

So betrat er denn mit seinem nächsten Werke, der „Undine", zum erstenmale das Gebiet der romantischen Oper. Am 23. Juli 1843 berichtet er an Dürer vom Beginn dieser Arbeit, und am 21. April 1845 fand in Magdeburg die Erstaufführung statt. Eine für Lortzings schnelle Schaffensweise auffallend lange Zeit — fast zwei Jahre — brauchte er zur Vollendung dieses Werkes, ein Beweis für die Neuheit des Gebietes, aber sicherlich auch für den Ernst und die Tiefe seiner Arbeit. Hamburg hatte sich erboten, unter Leitung des Komponisten die Erstaufführung zu veranstalten. Zum festgesetzten Termine hatte jedoch der Theatermaler Mühldorfer die Szenerie nicht fertig.[2]) So konnte denn die Oper erst am 25. April 1845 gegeben werden, nachdem Magdeburg mit seiner Aufführung am 21. April zuvorgekommen war. Der Zettel der Erstaufführung lautete:

Magdeburger Stadt-Theater.

Montag, den 21. April 1845:
Zum ersten Male:

Undine.

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen, nach Fouqés Erzählung frei bearbeitet und in Musik gesetzt von Albert Lortzing.

In beiden Städten wurde das Werk sehr gelobt, und vor allem in Magdeburg, wo die Oper ohne sonderlich glänzende Dekoration nur

1) Kruse, a. a. O., S. 74.
2) Brief an Reger vom 27. März 1845.

durch Inhalt und Musik wirken konnte, wurde sie in 9 Tagen fünfmal aufgeführt.

Im Verlaufe der Zeit blieben dem Komponisten jedoch auch Vorwürfe mancherlei Art nicht erspart; die einen fanden die Musik nicht bedeutend genug und ließen die Leistung Lortzings auf romantischem Gebiete nicht gelten, die anderen bezeichneten das Buch als einen Fehlgriff. Recht lange haben sich diese Einwände gehalten, doch das Volk hat sein entschiedenes Urteil gesprochen; nicht allein von Lortzings sämtlichen Werken hat die „Undine" die höchsten Aufführungsziffern aufzuweisen, sondern auch unter allen Oper steht sie, abgesehen von Wagners Werken und den jeweiligen aktuellen Neuheiten eines jeden Jahres mit an der Spitze.

Der Inhalt der Fouquéschen Novelle „Undine", welche die Vorlage der Lortzingschen Oper bildet, darf als bekannt vorausgesetzt werden, doch mag er zur Erleichterung eines eingehenden Vergleiches mit der Handlung bei Lortzing kurz skizziert werden.

Einem armen Fischerpaar, das einsam auf einer Landzunge lebt, hat der mächtige Wasserfürst Kühleborn die Tochter geraubt und statt ihrer sein Kind Undine ans Ufer getragen. Undine wird getauft und wächst auf, ohne daß die beiden Alten von ihrer Herkunft wissen. Die geraubte Fischerstochter hat ein Herzog gefunden und sie unter dem Namen Bertalda als Pflegetochter erzogen. Zu den Fischersleuten kommt eines abends der Ritter Huldbrand von Ringstetten; in der Nacht wächst der kleine Gebirgsbach, der die Landzunge vom Festlande trennt, zu einem gewaltigen Strome an und hindert den Ritter an der Rückkehr. Dieser ist auf den Wunsch Bertaldas aus der Reichshauptstadt hierher geritten, um den verrufenen Wald, der zwischen der Fischerhütte und der Stadt sich ausdehnt, furchtlos zu durchqueren und der Herzogstochter Kunde von dessen Zauber und Wundern zu bringen. Lange Zeit weilt er auf dem kleinen Fleckchen Erde und läßt sich von demselben Pater der einst Undine getauft hat und nun durch einen Sturm an den Strand getrieben wurde, mit der jungen Undine trauen. Gleich des andern Tages ist der Waldbach wieder klein und ruhig, und der Ritter reist mit seiner anmutigen Gattin in die Stadt, wo Bertalda weilt. Durch Kühleborn hat Undine ihre Geschichte und die Herkunft Bertaldas erfahren und führt dieser an ihrem Geburtstage ihre Eltern, das alte Fischerpaar, zu. Aber anstatt sie zu erfreuen, beleidigt sie nur die stolze Bertalda tödlich. Trotzdem wird die ihres Glanzes beraubte Herzogstochter von dem Ritter und seiner Gattin mitgenommen zur Burg Ringstetten, wo Bertalda den jungen Gatten bald derart zu umgarnen weiß, daß seine Liebe zu Undine

sich allmählich verringert. Auf einer Donaufahrt entreißt ein Wassergeist der Bertalda ein goldnes Armband. Als Undine zum Ersatze dafür aus dem Wasser einen herrlichen Korallenschmuck hervorzieht, stößt Huldbrand die „Gauklerin" von sich.

Im Angesichte der Wassergeister beschimpft, muß Undine den Gatten für immer verlassen. Der Ritter vergißt nur zu bald Undinens letzte Bitte, ihr treu zu bleiben, da sonst die Wassergeister Gewalt über ihn erlangen würden. Die Vermählung Huldbrands mit Bertalda findet statt, in der Hochzeitsnacht steigt Undine aus dem unbedeckten Brunnen empor, und der Ritter stirbt in ihren Armen, sie hat ihn „totgeweint".

Will man den dramatischen Gehalt, den eigentlichen Wert dieses Lortzing-Textes einer rein subjektiven Prüfung unterziehen, so ist es weit mehr als bei all seinen übrigen Schöpfungen vonnöten, den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus allein eine gerechte Beurteilung möglich ist. Es wäre falsch, in der gewohnten Weise die Vorzüge und Schwächen in Aufbau und Charakteristik nebeneinander zu stellen und daraus ein vollgültiges Endurteil sprechen zu wollen. Die „Undine" steht vollkommen abseits von dem gewohnten Pfade und will darum von anderen Gesichtspunkten aus betrachtet sein. Zwei Faktoren der Vorlage bedingen die Sonderstellung des nach ihr geschaffenen Werkes, Form und Inhalt der Fouquéschen Erzählung.

Hatte Lortzing bisher immer Stoffe gehabt, die schon in dramatische Form gebracht waren, von denen er also wenigstens den Aufbau und den Dialog, wenn auch mit wesentlichen Änderungen übernehmen konnte, so galt es hier zum erstenmale aus einer Erzählung ein dramatisches Ganzes zu schaffen. Um diese Schwierigkeit zu heben, besaß er zwar die geschickte Hand und das sichere Auge des erfahrenen Bühnenpraktikers, jedoch konnten auch sie nicht über die Neuheit des Gebietes, über die ungewohnte Art des Stoffes hinweghelfen. Wie weit waren behäbiger Bürgersinn und mittelalterliche Hausbackenheit entfernt von der Romantik der „Undine", die wie ein starker Hauch die Novelle durchzieht und alles in einen duftigen Zauberschleier hüllt. Ganz anders geartet war der Stoff, ernster und tiefer, und erheischte so eine andere, eine bei weitem sorgfältigere Behandlung. Das romantische Element verlangte mit einem Wort von Lortzing ein bedeutend erhöhtes Können, das, wenn überhaupt, nur durch ernste Arbeit, durch ein gewissenhaftes Vertiefen in den Stoff erreicht werden konnte. Daß Lortzing sich redlich Mühe gab, die durch die Neuheit des Gebietes entstehenden Schwierigkeiten zu überwinden, beweisen die zwei Jahre der Arbeit an demselben Werke. Der

Schwierigkeit seiner Aufgabe war er sich vollkommen bewußt, am 22. Juli 1843 schreibt er seinem Freunde Düringer:

„Ich habe jetzt die Fouquésche „Undine" unter meiner dichterischen Feder und versuche, sie zu einer romantischen Oper zu gestalten. Leider aber reichen hier meine Kräfte nicht aus, und ich muß mir einen ernsten Versmacher anschnallen, da der Text mehr tragisch wird."

In einem Briefe an Gollmick vom 21. März 1844 heißt es:

„Ich arbeite jetzt zur Abwechselung an einem Romantischen Stoffe; so eigentlich nicht mein Genre, denn ich bin nicht so eitel, um zu glauben, es müsse mir alles gelingen."

Konnten wir bisher beobachten, wie Lortzing mit geschickter Hand die Handlung seiner jeweiligen Vorlage sich anzueignen und mit wenigen Strichen für seine Zwecke umzugestalten wußte, so dürfen wir ihm hier doppelte Anerkennung zollen, denn er schuf aus der Erzählung ein Werk, das trotz des fühlbaren Mangels an dem nötigen dramatischen Schwunge immerhin von einer staunenswert geschickten Hand zeugt. Bei der Fülle der Geschehnisse mußte manche Kürzung vorgenommen werden, wenn die Oper nicht den an sich schon ungewohnten Umfang von vier Akten überschreiten sollte. Es beweist ein sicheres Gefühl, daß der Dichter gleich an der rechten Stelle eine Kürzung eintreten läßt. Die ersten Vorgänge der Novelle, sowie die Vorgeschichte konnten am ehesten bei Seite gelassen werden, da die Exposition in wenigen Worten über die vorausgegangenen Ereignisse Aufschluß geben konnte. So setzt die Oper mit der Trauung des jungen Paares ein und macht uns bald ohne Aufdringlichkeit mit der Vorgeschichte bekannt. Von der Einsamkeit der Fischerhütte mußte Lortzing Abstand nehmen, da er sonst auf die Mitwirkung des Chores verzichten mußte. Er läßt die Hochzeitsfeier und den Abschied des Brautpaares unter Anteilnahme der Nachbarn und Dorfbewohner vor sich gehen. In ruhiger Folge schreitet die Handlung fort, und schon im Finale des zweiten Aktes bietet Lortzing in mustergültiger Art ein dramatisch reich bewegtes Bild in knapper Form. Bertaldas Hochmut, ihr Unmut über des Ritters Treulosigkeit, Kühleborns Erzählung über die Herkunft der Herzogstochter, der Beweis durch den schriftlichen Nachlaß des verstorbenen Herzogs, die hochmütige Zurückweisung Bertaldas, als die Fischerleute ihr wiedergefundenes Kind in ihre Arme schließen wollen, Undinens Verwunderung über diese Herzlosigkeit, all dieses vereinigt sich zu einer packenden Szene.

Zu noch gewaltigerer Höhe erhebt sich der bescheidene Lortzing im Finale des dritten Aktes, im Höhepunkte der Handlung. An Vorgängen weniger reich als die Endszene des zweiten Aktes ist es aber um

so reicher an dramatischer Kraft und erschütternder Tragik. Gewißlich ergaben sich die Ereignisse, die Liebesszenen zwischen Hugo und Bertalda, Undinens Verstoßung und Aufnahme bei den Wassergeistern, aus der Erzählung, wohl bargen diese Geschehnisse ihre natürliche Tragik in sich, doch das muß mit größter Anerkennung betont werden, daß Lortzing durch die knappe Form des Ensemblesatzes, durch geschickte Steigerung die an sich schon große dramatische Kraft dieser Szene noch gewaltig erhöht. Er bietet uns ein Bild, das an machtvoller Wirkung alles das erreicht, was zu erreichen war; allerdings konnte auf den Gesamteindruck die Szenerie, die eintretende Finsternis, die zuckenden Blitze, die wogende See, nicht ohne Einfluß bleiben. Es ist in seiner Gesamtheit ein packendes Bühnenbild: auf der einen Seite das Liebespaar, selig im gegenseitigen Besitz und doch im Herzen voll von geheimen Schauern und dunklen Ahnungen, auf der anderen Seite das verstoßene, liebreizende Weib in seinem tiefen Schmerz, und wenn dann Kühleborn sein Kind mit tröstenden Worten in seine Arme aufnimmt, wenn die sanften Weisen der Wassergeister von stillem Frieden auf dem Meeresgrunde singen und doch den Schmerz Undinens um den verlorenen Geliebten nicht zu lindern vermögen, dann verstehen wir erst das schwere Leid des geprüften jungen Weibes. Diese Szene der Wassergeister enthält die Vorlage nicht.

Ein nicht unwesentlicher Zug, der für die dramatische Entwicklung sowohl des dritten als auch des Schlußaktes von Bedeutung werden konnte, ist von Lortzing, offenbar durch Raummangel geboten, teils beiseite gelassen, teils geändert worden. Bei Fouqué läßt Undine bald nach ihrer Ankunft auf Burg Ringstetten den Schloßbrunnen durch einen schweren Stein verschließen, um so sich und ihre Umgebung vor dem Treiben der Wassergeister zu sichern. Dadurch erregt sie den Zorn Bertaldas, da das Brunnenwasser nach ihrer Meinung für ihre Schönheit unentbehrlich ist. Als sie ihren Wunsch nicht beachtet sieht, entflieht sie aus dem Schlosse und wird von dem Ritter wieder zurückgeholt. An ihrem Hochzeitsabend läßt sie den Brunnen öffnen, verschafft somit der verstoßenen Undine einen Zugang zur Burg und zwingt sie, alten Gesetzen des Wasserreiches gemäß, den treulosen Gatten in ihren Armen sterben zu lassen. Die ergreifende Ironie des Schicksals läßt auf diese Weise das herzlose, kalte Weib, das den jungen Ritter in seine Netze zog und ein kurzes sonniges Eheglück zerstörte, auch das Unglück über das eigene Geschick heraufbeschwören. Bei Lortzing öffnen die treuen Gesellen Hans und Veit, schmerzlich getroffen von dem Jubel der Hochzeitsgesellschaft, den Brunnen, um die Gäste durch die Wassergeister zu ängstigen. Daß diese Änderung der Oper nicht von Nutzen war, liegt klar auf der Hand. Die Moti-

vierung ist doch bei Fouqué eine viel tiefere, und das Schicksal, das die Schuldige zur Rächerin am eigenen Glücke werden läßt, hätte auch in der Oper seine packende Wirkung nicht versagt.

Der Schluß der Novelle lautet: „Da man sich aber wieder erhob, war die weiße Fremde — Undine — verschwunden; an der Stelle, wo sie gekniet hatte, quoll ein silberhelles Brünnlein aus dem Rasen; das rieselte und rieselte fort, bis es den Grabhügel des Ritters fast ganz umzogen hatte. Noch in späteren Jahren sollen die Bewohner des Dorfes die Quelle gezeigt und fest die Meinung gehegt haben, dies sei die arme verstoßene Undine, die auf diese Art noch immer mit freundlichen Armen ihren Liebling umfasse."

Fouqué deutet hiermit schon eine Vereinigung der beiden Liebenden an. In der Oper sollte anfänglich Hugos Tod in den Armen Undinens die Schlußszene bilden, auf den Rat Mühldorfers[1]) erhielt das Finale seine jetzige Fassung. Lortzing schreibt darüber seinem Freunde Reger im November 1844: „Nur eine Ausstellung hat er — Mühldorfer — zu machen: daß Hugo stirbt und sich am Schlusse als Leiche präsentiert. Er wünscht, daß Kühleborn seinen Spruch ändere, und um Undinens willen, die doch ganz schuldlos gelitten, ihren Geliebten ins Leben zurückrufe. Er meinte, der Eindruck sei wohltuender, und die letzte glänzende Schlußdekoration harmoniere schlecht mit dem Tode Hugos. Er hat aus theatralischen Gesichtspunkten betrachtet, Recht, wenngleich gegen die poetische Gerechtigkeit arg verstoßen wird. Laß mich nächstdem Deine Ansicht darüber hören . . ."

Am 11. Dezember schreibt er ihm dann: „Den Schluß der Oper habe ich — auf die Gefahr, Dir zu mißfallen — ganz so wie Du mir später schriebst, geändert, und er ist jedenfalls so besser."

Wie weit die jetzige Schlußfassung Lortzings Eigentum ist, wieviel davon Regers Anteil ist, läßt sich wohl nicht mehr feststellen. In der Oper ist die Endszene derart, daß Hugo mit Undine versinkt, vor dem Throne des Wasserfürsten Kühleborn Verzeihung erlangt, zur Strafe aber ewig bei Undine dort unten bleiben muß. Den fein empfundenen poetischen Schluß der Novelle konnte Lortzing in seiner Darstellung nicht gebrauchen, dagegen konnte die anfängliche Absicht Hugo sterben und Undine in ihr Element zurückkehren zu lassen auch keine befriedigende Lösung bringen, obgleich sie, streng genommen, als dramatische Notwendigkeit sich ergab. Mühldorfers Vorschlag, Kühleborn sollte Hugo wieder zum Leben erwecken, widersprach, wie Lortzing sofort einsah, zu sehr der

1) Joseph Mühldorfer, geschätzter Theatermaler und Maschinist, gestorben 1863 zu Mannheim.

poetischen Gerechtigkeit, und so wählte er denn, der Romantik und ihrer Wunderwelt weiten Raum lassend, jenen Mittelweg und läßt Hugo mit ins feuchte Element versinken. Die Motivierung dieses Ausganges, die er in dem ersten der beiden angeführten Briefe deutlich anführt, ist etwas unklar in den Worten Kühleborns ausgedrückt:

„Du freveltest an dieser reinen Unschuld;
Dein Leben war verwirkt;
Doch schuldlos litt die Arme,
Drum möge Gnade walten . . .“

Damit Undine, die schuldlos gelitten, die Freude des Zusammenseins mit dem Geliebten genießen kann, soll Hugo Verzeihung erlangen. Bei nicht zu strenger Beurteilung kann auch dieser Schluß den Zuschauer in etwa befriedigen.

In der Charakterzeichnung der einzelnen Personen fiel dem Textdichter die nicht ganz leichte Aufgabe zu, die in der Erzählung durch uneingeschränkte Schilderung veranschaulichten Eigenschaften der verschiedenen Menschen in dem engen Rahmen eines kurzen Dialogs oder Liedes und durch ihre Handlungsweise und deren Motivierung ebenso klar vor Augen zu führen. Restlos ist Lortzing diese Lösung nicht gelungen. Wer wollte und könnte dieses auch von ihm verlangen, da er zum erstenmale das Gebiet der Romantik betrat und als Vorlage gleich einen Stoff wählte, der solch ernste Konflikte in sich barg und Personen von so großer Leidenschaft als Träger der Handlung aufwies. Was waren all die Gestalten seiner früheren Werke einem Kühleborn, Bertalda und Hugo gegenüber! Und doch schenkte uns Lortzing in dieser Oper als glänzendes Zeugnis seiner Gestaltungskraft eine solch herrliche Figur, eine Frauengestalt, die unter allen weiblichen Charakteren der gesamten Opernliteratur zu den besten und anziehendsten gehört. Die Zeichnung der Titelheldin ist dem Dichter restlos geglückt. In allen Phasen des liebenden Weibes bleibt ihr Bild anschaulich und einheitlich. In der natürlichen Anmut und dem süßen Liebreiz des ersten Aktes, in der tiefen Wehmut der Abschiedsstunde von den Pflegeeltern, in schmerzloser Verwunderung über Bertaldas Herzlosigkeit, im rührenden Mitleid mit der Gedemütigten, im erschütterndsten Seelenschmerze bei der Treulosigkeit des Gatten, in liebevoller Verzeihung und Versöhnung mit dem Geliebten, stets weiß der Dichter uns ihr Bild nahe zu bringen. In allen Lagen glücklich gezeichnet ist Undine wohl Lortzings prächtigste Gestalt, die auf den Zuschauer stets in gleicher Weise bezaubernd und rührend wirken wird.

Abweichend von Fouqué hat Lortzing dem Wasserfürsten Kühleborn eine weit wichtigere Rolle zuerteilt. Als Beschützer Undinens stets in

ihrer Nähe, tritt er uns in den verschiedensten Gestalten entgegen, im Ordenskleid des Priesters, im fröhlichen Duett mit Veit, als Neapels Gesandter, aber immer charakterisiert durch einen fein nüancierten Stimmungston. Im Vergleich zu Undine ist jedoch sein Bild schon merklich blasser; ihm fehlt, wie Kruse meint,[1]) „eine genügende Betonung des Dämonischen". Sein würdvolles Auftreten und seine ernsten Worte verdecken nicht immer die fehlende dramatische Größe. Immerhin ist er im Vergleich zum Kühleborn der Vorlage ein groß angelegter Charakter, der in seiner väterlich liebevollen Besorgnis um sein Kind, in seinem tiefen Mitleid mit dessen Leiden ergreifend wirkt und in großmütigem Verzeihen als Seelenloser gegenüber der Schuld der beseelten Menschen groß und erhaben dasteht.

Hugos und Bertaldas Gestalten sind nichts mehr als mittelmäßig gezeichnet; wohl lebt auch in ihrer Brust Liebe und Freude, Schmerz und Haß, Verzweiflung und Reue, aber die wahrhaft wirksame dramatische Kraft, die erschütternde und vernichtende Leidenschaft eines großen Charakters fehlt beiden. Mit Recht bemerkt hierzu allerdings Kruse:[1]) „Andererseits darf nicht vergessen werden, daß, wie im Original der Charakter der Märchendichtung das wirklich hochdramatische Element ausschloß." Trotzdem zeigt sich hier aber doch klar und deutlich die Grenze des Lortzingschen Könnens, die er selbst freilich nie leugnet. Die Vorlage zeigte ihm die Gestalten in ihrem von jeglicher großer Leidenschaft befreitem, natürlichem Handeln und Reden, und wo Lortzings Kunst versagt, sie erhabener und gewaltiger zu bilden, da bleibt er einsichtsvoll und bescheiden bei dem, was ihm das Original bietet.

Wo er aber frei gestalten kann, wie sein Gefühl ihn treibt, und dazu Figuren, die in allen Lagen ihren sonnigen Humor nicht verlieren, echte Kinder Lortzingschen Empfindens und Gemütes, da gehen aus der Hand des Bildners köstliche Erzeugnisse hervor, die überschüttet er mit der ganzen Fülle seiner Frohnatur. Die beiden lustigen Gesellen Hans und Veit, die ja in ihrer Art typisch sind für Lortzings Schaffen, müssen dem Zuschauer lieb sein. Ihr harmloser Scherz kann selbst in dem Ernst der Handlung nicht stören, da die treuen Diener auch voll Mitleid mit den Seelenschmerzen der jungen Herrin sind.

An dem Dialoge, der zum großen Teil fast wörtlich der Novelle entnommen ist, zum Teil aber auch von Lortzing um nichts schlechter selbständig geschaffen wurde, ist lobend zu erwähnen, daß die Sprache immer wohltuend und der jeweiligen Stimmung, sei es tiefer Ernst oder fröhlicher Humor, angemessen ist.

1) Kruse, a. a. O, S. 81.

Der schon erwähnten Stelle aus einem Briefe Lortzings entsprechend: „Ich muß mir einen ernsten Versmacher anschnallen, da der Text mehr tragisch wird . . .", scheint ihm der poetische Teil der „Undine", der Text der Gesänge, die größten Schwierigkeiten bereitet zu haben. Mit ernstem Fleiße ging er an diese Arbeit und erreichte auch hierin eine achtenswerte Höhe. Vor allem ist zu betonen, daß zum erstenmale wieder seit dem Jugendwerke „Ali Pascha" die Reinheit des Versmaßes nach Möglichkeit gewahrt ist.

Unabhängig von der Vorlage entstand die erste Arie des Knappen Veit:

„Da lieg, du altes Mordgewehr,
Ich brauche ferner dich nicht mehr . . ."

Der vierfüßige Trochäus des zweiten Teiles weist eine muntere Gewandtheit der Sprache auf:

„Was wir tranken, was wir aßen,
Wo wir gingen, wo wir saßen
Wo und wo, und wie und wie,
Dies und das und der und die —
Alles werde ich erzählen,
Nicht ein Wort soll daran fehlen . . ."

Hugos Romanze „Ich ritt zum großen Waffenspiele . . ." in vierfüßigem Jambus, dem Texte der Vorlage inhaltlich entsprechend, ist in seiner Sprache dagegen edel und gewählt. Die Gesangsform der Romanze rührt von der Spieloper der Franzosen her, die diese anstelle des Strophenliedes wählten. In der Einleitung wurde auf die Unterschiede dieser beiden Liedgattungen hingewiesen.

In erster Linie weckt unter den Einzelgesängen unser Interesse Undinens Rezitativ und Arie, die Erzählung von ihrer Herkunft. Der Dichter wählte als Versmaß den fünffüßigen Jambus, den Blankvers, der sich an dieser Stelle als recht geeignet erweist; im zweiten Teil ist jedoch auch Reim vorhanden. Wie eng sich Lortzing in dieser Gesangsnummer an die Vorlage anlehnte, mit welch wirklich bewunderungswürdigem Geschick er die Prosa der Novelle seiner Poesie — und keiner schlechten — dienstbar machte, kann nur aus einer Gegenüberstellung der beiden betreffenden Teile ersehen werden.

Bei Fouqué lautet der Text — mit Auslassung dessen, was von Lortzing nicht benutzt wurde:

„Du sollst wissen, mein süßer Liebling, daß es in den Elementen Wesen gibt, die fast aussehen wie ihr ..... In den Flammen glitzern und spielen die wunderlichen Salamander, in der Erde tief hausen die dürren, tückischen Gnomen, durch die Wälder streifen die Waldleute, die der Luft angehören, und in den Seen und Strömen und Bächen lebt der Wassergeister ausgebreitetes Geschlecht. In klingenden Kristallgewölben, durch die der Himmel mit Sonn' und Sternen hereinsieht, wohnt sich's schön; hohe Korallenbäume mit blau und roten Früchten leuchten in den Gärten ...... Die aber dorten wohnen, sind gar hold und lieblich anzuschauen, meist schöner als die Menschen sind. Manch einem Fischer ward es schon so gut, ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie es über die Fluten hervorstieg und sang. Der erzählte dann von ihrer Schöne weiter, und solche wundersame Frauen werden von den Menschen Undinen genannt. Du aber siehst jetzt wirklich eine Undine, lieber Freund."

Lortzings Rezitativ hat folgenden Wortlaut:

„So wisse, daß in allen Elementen
Es Wesen gibt, die aussehn fast wie ihr;
In Feuers Flammen spielen Salamander,
Die Gnomen hausen in der Erde Tiefen,
In Aethers Blau und in den Strömen leben
Der Geister viel verbreitetes Geschlecht,
In den Kristallgewölben wohnt sich's schön,
Hohe Korallenbäume leuchten dort;
Gar lieblich anzuschaun sind, die da unten wohnen,
Und meist viel schöner als die Menschen sind.
Manch einem Fischer ward es schon so wohl,
Ein zartes Wasserweibchen zu belauschen,
Wenn singend es hervorstieg aus den Fluten.
Solch' seltne Frauen nennt der Mensch Undinen —
Und solch ein Wesen — siehst du vor dir stehn......"

Wir dürfen dem Dichter recht dankbar sein, daß er auch an dieser Stelle die Vorlage nach Möglichkeit unverändert in sein Werk aufnahm, mag es nun in einsichtsvoller Bescheidenheit oder auch der Einfachheit halber geschehen sein. Erleichterte ihm einerseits die wundersam poetische Sprache der Fouquéschen Novelle die Verwendung dieses Abschnittes in seinen Versen, so empfinden wir heute noch die sprachliche Schönheit des Rezitativs, die Lortzings Geist wohl schwerlich hätte entsprießen können.

Die Geschicklichkeit Lortzings bleibt hier aber ebenso zu verwundern wie im weiteren Verlaufe des Rezitativs und der anschließenden Arie, wo der eintretende Reim verschiedentliche Abweichungen von der Novelle von selbst herbeiführte, und wo doch immer noch eine möglichst enge Anlehnung angestrebt worden ist. Nirgends aber, selbst da nicht, wo Lortzing unabhängig gestaltet, ist der Stimmungston des ganzen gestört, das die liebevolle Innigkeit einer dankerfüllten, jungen Weibesseele atmet.

Neben der in Stimmung und Sprache leidenschaftlich erregten Auftrittsarie Bertaldas:

„Ha! Welche Lust, den Speer zu schwingen
Mit leichter Hand;
Durch Waldesdickicht kühn zu dringen
Voll Glut entbrannt! . . .“

mutet Kühleborns Romanze, die Enthüllung der Herkunft Bertaldas seltsam an:

„Es wohnt am Seegestade
Ein armes Fischerpaar,
Der Eltern höchste Freude
Ein holdes Mägdlein war . . .“

Die knappe Form, die kurze Ausdrucksweise passen recht zu dem finsteren Wasserfürsten, und die Begleitung sowie auch die ungewohnt geführte Melodie erhöhen den fremdartigen Reiz dieses Gesanges. Im Aufbau gleicht er ziemlich dem Strophenliede.

Wieder im Blankvers geschrieben ist Hugos großes Rezitativ und Arie im letzten Akte:

„Hinweg! Hinweg! Dein dräuend Angesicht
Erstarrt mein Blut zu Eis, macht mich erbeben . . .“

zu Beginn voll Unruhe und Leidenschaft, dann aber bei der Erinnerung an Undine von tiefer Innigkeit. Immer aber ist die Sprache von schöner, edler Form.

Auffallend ist es, daß bei dem durchschnittlich hohen Werte der Einzelgesänge das Strophenlied, das in drei Nummern vertreten ist, in diesem Werke nur von geringer Bedeutung ist. Gänzlich die alten gewohnten Bahnen verlassen konnte und wollte Lortzing auch bei einem anders gearteten, tiefernsten Inhalte nicht; aus diesem Grunde fügte er dem Spiele die lustigen Brüder Hans und Veit ein, ihnen weist er auch die Strophenlieder zu, von denen das erste, ein Loblied des Weines, mit seiner munteren Fröhlichkeit noch annehmbar ist:

„Viel schöne Gaben väterlich
Der liebe Gott beschert . . .
— — — — — — — — — — — —
Es ist der Wein,
Zur Freude uns gegeben! . . .“

Das zweite Strophenlied mit den populärsten Versen der „Undine“:

Vater, Mutter, Schwestern, Brüder
Hab ich auf der Welt nicht mehr . . .“

bezeugt im Gegensatz dazu Lortzingsches Gemüt und Empfinden; von tief empfundener Innigkeit ist vor allem die letzte Strophe:

„Hab schon öfters sagen hören,
Daß man dort sich wiedersieht,
Aber niemand kann's beschwören,
Keiner weiß, was dort geschieht.
Wenn es fest und sicher stände,
Daß man dort sich wiederfände,
Wär in jenen lichten Höhn
Wohl das schönste Wiedersehn!“

Die schlichten, schönen Worte machen im Verein mit der schmucklosen, innigen Melodie dieses Lied zu einer Perle Lortzingscher Schöpfung; um so mehr ist es zu bedauern, daß die banale zweite Strophe — die zum Glück vielfach gestrichen wird — die ein wenig wehmutsvolle, ernste Grundstimmung allzu sehr stört, wie schon früher gesagt wurde.[1]) Die Liedgattung, aus der das Strophenlied sich entwickelte, das Kouplet, schimmert deutlich durch.

Allzu ähnlich ist dieser niederen Liederart auch das letzte der drei Strophengesänge geworden:

„Ich war in meinen jungen Jahren
Ein feuriges, verliebtes Blut . . .“

mit dem Endvers:

„Im Wein ist Wahrheit nur allein.“

Es paßt ja wohl zu den Gesellen Hans und Veit, aber für den ernsten Undinnenstoff ist es doch zu oberflächlich und gerade in der Tragik des vierten Aktes nimmt es sich nicht sonderlich angebracht aus. Allzu sehr dürfen wir aber auch dies Lortzing nicht verdenken, denn Hans und Veit entsprachen am meisten seinem Naturell, und lediglich um sie reich-

1) S. 50.

licher zu bedenken schrieb er ihnen diese Lieder zu. Daß diese leicht ein wenig zu humoristisch wurden, lag in der Art der beiden Charaktere. Das Duett zwischen Hans und Veit ist in seiner Wirkung unwiderstehlich, wenn der Kellermeister Hans, der nur für den Wein und — vom Weine lebt, die begeisterten Berichte des Veit über die Reise seines Herrn ständig mit seiner gemütlichen, ihm aber sehr wichtig erscheinenden Frage unterbricht:

„Seid ihr denn nicht eingekehrt?"

Die übrigen Duette aber sind dem Inhalte entsprechend von ernster, edler Sprache, so vor allem das Duett Nr. 11 zwischen Kühleborn und Undine, wo Lortzing ohne Anlehnung an die Vorlage als ein wirklicher Dichter in vollendet schöner, poetischer Sprache aufs glücklichste den Ausdruck einer so ernsten Situation trifft:

K ü h l e b o r n:
„So wähnst du glücklich stets mit ihm zu leben?"

U n d i n e:
„Kann er mir mehr als seine Seele geben?"

K ü h l e b o r n:
„So kennst du nun, was uns nicht ward beschieden,
Weshalb wir dich hinauf ans Licht gesandt?"

U n d i n e:
„Ich bin beseelt durch ihn, geht hin in Frieden,
Hier oben ist hinfort mein Heimatland."

K ü h l e b o r n:
„Wir leben harmlos, ohne Schmerz und Klage,
Wir kennen nicht Verrat und kein Vergehn;
Du also lebst nun noch viel schön're Tage?
Sag an, mein Kind, laß mich dein Glück verstehn."

U n d i n e:
„Nicht Worte stillen eure Neubegier,
Das Leben dünkt ein ewger Frühling mir."

Herrlich sind auch die Endverse:

K ü h l e b o r n:
„Du glaubst an seine Treue?"

U n d i n e:
„Wie an der Seele Macht."

K ü h l e b o r n:
„Du fürchtest keine Reue?"

Undine:

„Wo soviel Wonne lacht?"

Beide:

„Schenk, ewge Vorsicht,
Dem Bunde Gedeihn,
Dein mächtig Walten
Wird Schutz verleihn!"

Leidenschaftlich bewegter, aber auch gleich trefflich sind die Worte des dritten Finales:

Hugo:

„Ich lasse dich nicht, nein, nein,
Sprich nicht von deinem Scheiden,
O, soll ich mehr noch leiden?
Willst du dem Tod mich weihn?
In dir nur ist mein Leben,
Bertalda werde mein!"

Bertalda:

„Laß mich zurücke kehren
Zu meiner Niedrigkeit,
Nicht darf ich dir gewähren
Der Liebe Seligkeit!"

In dem Terzett, als bei Undinens Verstoßung der Himmel sich verdunkelt und die See aufwogt, gibt uns Lortzing wieder ein Beispiel seiner textlich wie musikalisch prächtigen Ensemblesätze:

Hugo:

„Was füllet die Seele
So plötzlich mit Grauen?
Mein Innres erbebet,
Was muß ich erschauen?
Soll Reu' mich erfassen,
Die Teure ich lassen?
Ihr finstern Gestalten,
Gespenst'ge Gewalten,
Ich lach eurem Drohn!"

Bertalda:

„Was füllet die Seele
So plötzlich mit Graun?
Mein Innres erbebet,
Was muß ich erschaun!
Soll Reu' mich erfassen,
Den Teuren ich lassen,
Da finst're Gewalten,
Gespenst'ge Gestalten
Verderben ihm drohn?"

Undine:

„Es füllt meine Seele
Entsetzen und Graun!
Mein Innres erbebet,
Was muß ich erschaun!
Und doch, zwar verlassen,
Kann ich ihn nicht hassen,
Da finst're Gewalten,
Gespenst'ge Gestalten
Verderben ihm drohn."

Ernst und edel im Ausdruck ist dann die anschließende Tröstung Kühleborns:

„Nun ist's vollbracht! Du kehrst zur Heimat wieder,
Hier oben dir der Friede nicht erblüht.
Ich wollt erfahren, um wieviel besser denn die Wesen sind,
In denen eine Seele wohnt;
Deshalb raubt ich Bertalda aus der Fischerhütte
Und sandte dich dahin. Mein teures Kind
Vergib, und magst du mich auch grausam wähnen,
Ich bin es nicht; o, trockne deine Tränen."

Zu der herrlichen Melodie der Wassergeister singt der Chor leise Friedensworte:

„Schwanensang,
Schwanenklang
Tönet wieder
Auf dich nieder.
Wo der Meineid nimmer wohnt,
Wo nur ewger Friede thront."

Selbst die Chöre erheben sich wie sonst wenige bei Lortzing in der „Undine“ über das Durchschnittsniveau der Operntexte, z. B. im zweiten Finale:

„Greifet den Frechen,
Straft sein Verbrechen!
Er wagt zu sprechen
Spott ihren Leiden,
Spott ihr und Hohn!“

Und auch der liebliche Brautchor:

„Züchtig Bräutlein, darfst erscheinen
Mit dem schmucken Bräutigam,
Der mit dir sich zu vereinen
Her aus weiter Ferne kam.
Mild lächelt die Sonne
Dem Tag eurer Wonne,
Verkündend dem Bunde
Nur Segen und Glück.
O, möge euch beide
Vor jeglichem Leide
Bewahren auf immer
Ein gütig Geschick!“

In unserer Zeit, wo die „Undine“ jeden Hörer immer wieder begeistert, kann man es kaum noch verstehn, wie diesem herrlichen Werke Vorwürfe der verschiedensten Art von zahlreichen Seiten nicht erspart blieben. Der Tadel, Lortzings romantische Oper sei ein Fehlgriff gewesen, bleibt uns fürwahr ein Rätsel. Schon damals schrieb die „Magdeburgische Zeitung“: „Lortzings neuestes Werk verdient unter allen im Zeitraum von mehreren Jahren entstandenen Opern die meiste Beachtung und Anerkennung.“[1]) Heute ist es von allen anerkannt, daß die Musik in der „Undine“ in ihrem Gesamtwerte die höchste künstlerische Vollendung des Komponisten bedeutet. Der Text aber erhebt sich hoch über all die Machwerke jener Zeit und auch die meisten unserer Tage, die den Namen Opernlibretto tragen. Die Vorzüge sind so zahlreich und so mannigfaltig, daß sie uns unbedingt die kleinen Mängel vergessen lassen.

Wir sahen, daß zwar das wirklich hochdramatische Element in seiner ganzen Leidenschaftlichkeit dem Dichter und Komponisten im Ausdruck nicht geriet; daran war seine Kunst nicht gewöhnt, und es fehlte ihm auch wohl dies große Können; in der Vorlage fand Lortzing in dieser Hinsicht wenig Anhalt und er ging selten über diese hinaus. Daß die lustigen

1) Kruse, a. a. O., S. 78.

Brüder Hans und Veit für den ernsten Stoff vielleicht zu humoristisch gezeichnet wurden, dürfen wir Lortzings heiterer Muse nicht verdenken, und das Gute haben auch sie, daß sie dem Volke gefielen und mit zum Erfolge beitrugen.

Den Geschehnissen der Novelle aber wurde Lortzing dramatisch fast restlos gerecht und schuf eine Handlung, die es verdient, daß sie auch von der Musik losgelöst, als wohlgelungen und recht beachtenswert gilt. In den Gestalten schenkte er uns mit Ausnahme von Hugo und Berthalda, Charaktere, die in ihrer Zeichnung uns voll und ganz befriedigen, trotzdem sie zum ersten Male bei Lortzing ernster, tief angelegter Natur waren. Das höchste Lob aber verdient die Sprache an sich in ihrer künstlerischen Vollendung; da, wo Lortzing der Vorlage wortgetreu folgt, verbürgte die herrliche poetische Sprache der Novelle ohne Weiteres einen guten Text, aber auch immer, wenn er bei gleichem Inhalt die Worte ähnlich gestaltete, spricht ein wirklicher Dichter zu uns. Nirgendwo ist die Einheit des Sprachtons gestört — vielleicht nur mit Ausnahme der komischen Partien — so sehr hatte den Komponisten Stimmung und Ausdrucksweise der Novelle beeinflußt.

Lortzings „Zar und Zimmermann" konnten wir einmal als das Meisterwerk der komischen Oper, dann aber auch als sein bestes Werk bezeichnen. Das ist es auch seinem Gesamtwert nach, als eigentliche Leistung aber ist die „Undine" weit höher anzusprechen. Bedenkt man dazu noch, daß die gewaltige Schwierigkeit des Stoffes, bedingt durch die Neuheit des Gebietes und die viel größere Dramatik der Geschehnisse, die Mängel der Oper weniger schwerwiegend macht, so dürfen wir die „Undine" mit Fug und Recht neben Lortzings Meisterwerk setzen; als Dichter und Komponist steht er jedenfalls in der romantischen Oper auf der Höhe seiner künstlerischen Vollendung. „Hätten Glück und Segen ihn weiter begleitet auf seinem Lebenswege, so hätte er sich in seinem gesunden Streben gewiß weiter getrieben gefühlt auf der Bahn künstlerischer Vollendung. Er wäre durch Erweiterung und Vertiefung seiner theoretisch-wissenschaftlichen Kenntnisse seiner schönen und reichen Erfindungsgabe entgegen gekommen und hätte durch jene romantischen Bestrebungen seinen Genius heranreifen lassen können zu einem künstlerischen Sein höherer Art."[1])

1) C. F. Wittmann, „Undine", S. 10.

Der Waffenschmied.

Komische Oper in drei Aufzügen
:: von G. A. Lortzing. ::

„So stellt sich die „Undine“ uns dar als ein großer Anlauf seines inneren Entwicklungstriebes auf eine höhere Stufe künstlerischen Schaffens; man kann demnach nicht sprechen von einer einseitigen Begabung Lortzings, sondern muß es tief bedauern, daß der Tod und ein widriges Schicksal seine Entwicklung zu Höherem abgeschnitten haben.“ Mit diesen trefflichen Worten schließt C. F. Wittmann sein Urteil über die „Undine“.[1])

Ein hartes Mißgeschick stand dem Meister bevor. Kaum von der erfolgreichen Hamburger Undinen-Aufführung zurückgekehrt, erhielt er seine Kündigung als Kapellmeister am Leipziger Stadttheater und war am 1. Mai 1845 „ein freier Mann“. Seine Bemühungen um ein neues Engagement blieben erfolglos; spärlich nur kamen die Honorare für seine Opern ein, trotzdem sie so unglaublich gering waren; er erhielt von seinem Verleger für 8 Auflagen des „Zaren“ in der kurzen Zeit von ebenso viel Jahren im ganzen 40 Friedrichsdor. „Der kränkende Gedanke, zum ersten Mal in meinem ganzen Leben und bei meinem Namen in der Bühnenwelt, bei dem Bewußtsein der Tüchtigkeit in meinem Fach wegen lausiger paar hundert Taler gekündigt zu werden, hat mich recht schmerzlich berührt“, schreibt er an Düringer[2]). Noten abschreiben war in diesen Tagen seine Hauptbeschäftigung, er mußte es, um leben zu können.

In dieser Zeit körperlicher und seelischer Not entstand ein neues Bühnenwerk; zu einer Arbeit tiefer und ernster Art fand Lortzing, der nur in froher, heiterer Gemütsstimmung sein Bestes schaffen konnte, nicht den Mut und die Kraft. In dieser Bedrängnis griff er wie in früheren Tagen zu einem komischen Stoffe und schenkte uns das Werk, das die größte Popularität unter all seinen Opern sich errungen hat, den „Waffenschmied“.

Am 30. August 1845 hatte sein ehemaliger Direktor Pokorny das Theater an der Wien „gänzlich renoviert“ eröffnet und lud den Meister gegen ein Honorar von 800 Gulden ein, sein neuestes Opus bei der Erst-

1) F. C. Wittmann, „Undine“, S. 11.
2) Brief, Mai 1845.

aufführung selbst zu dirigieren. Engagementsmöglichkeiten wurden dazu in Aussicht gestellt. Mitte April 1846 langte Lortzing in Wien an, und am 30. Mai verkündete der Theaterzettel:

> **Wien.**
> K. K. priv. Theater an der Wien.
> Unter Leitung des Eigentümers und Direktors Franz Pokorny.
> Sonnabend, den 30. Mai 1846:
> Zum ersten Male:
> **Der Waffenschmied.**
> Komische Oper in drei Aufzügen. Musik von A. Lortzing, :: für dieses Theater eigens komponiert. ::
> Der Compositeur Herr Albert Lortzing wird die Oper persönlich dirigieren.

Da die Rollen mit Ausnahme des Titelhelden weniger gut besetzt waren, und auch für die Aufführung vom Direktor wenig getan war, so daß nicht einmal Textbücher vorhanden waren, fand die Oper bei einem Publikum wie den Wienern, verwöhnt durch die trällernden Melodien der Italiener, keine besondere Aufnahme, doch sprach sich die Presse einigermaßen günstig über das Werk aus. „Chöre und Orchester waren heut unter der Leitung des Komponisten präziser, als wir sie sonst zu hören gewohnt sind. Gerufen wurde der Komponist und die Darstellenden, auch der Herr Direktor erschien und geleitete den Komponisten auf die Bühne. Der Besuch war für eine Novität eines so allgemein beliebten Komponisten nicht sehr zahlreich.“[1]) Für Lortzings äußere Lage hatte die Aufführung aber größeren Erfolg, nicht nur, daß die Oper von allen Theatern verlangt wurde und seinen durch die Kritik der „Undine“ herabgesetzten Komponistenruf wieder herstellte, sondern was das Wichtigste war, er wurde für zwei Jahre als Kapellmeister von Pokorny engagiert. Gar schnell hat der „Waffenschmied“ in den Spielplänen der deutschen Theater eine bleibende Stätte gefunden und steht mit ihrer Aufführungsziffer hinter dem „Zaren“ kaum zurück, an Popularität ist sie unbestritten die erste aller Lortzing-Opern.

Wie in den „beiden Schützen“ im „Zaren“ und im „Wildschütz“ bildete auch hier wieder eine jener Verkleidungs- und Verwechselungskomödien, die in jener Zeit an der Tagesordnung waren und den Geschmack des Publikums vorzüglich trafen, die Vorlage zum „Waffenschmied von Worms“.

1) Kruse, a. a. O., S. 90.

Ein seltsames Spiel des Zufalls, auf das G. R. Kruse aufmerksam macht,[1]) fügte es, daß Lortzings Werk an derselben Stätte das Rampenlicht erblickte, wo auch das Vorbild entstanden war. Der Titel lautete:

Liebhaber und Nebenbuhler
in
Einer Person.
Lustspiel in 4 Aufzügen von F. W. Ziegler.

Wieder sehen wir Lortzing ein Werk als Vorlage wählen, das er aus der Zeit seiner schauspielerischen Tätigkeit gründlich genug kannte, denn oft hatte er in der Rolle des Grafen Liebenau auf den Brettern gestanden. Dieser Umstand erklärt ein wenig die Wahl des reichlich „hausbackenen" Stoffes.

Der Graf und Ritter Liebenau und sein Knappe stehen unter dem Namen Conrad und Georg als Gesellen im Dienste des Waffenschmiedes Stadinger, dessen Tochter Marie den Conrad liebt, ohne zu ahnen, daß der Ritter, dem sie im Dunkeln ein Rendezvous gewährt, mit dem Gesellen identisch ist. Der alte Stadinger haßt alle Grafen und Ritter, denn sein Weib entfloh mit einem Adeligen. Aber auch dem Conrad will er die Tachter nicht zum Weibe geben, sondern Georg soll sein Schwiegersohn werden, da dieser ein besserer Arbeiter ist. Als kein Bitten hilft, rücken die bewaffneten Knappen des Grafen vor sein Haus. In der Bedrängnis gibt Stadinger der Forderung des Grafen nach, sofort die Trauung Conrads mit Marien vollziehen zu lassen, muß aber bei der Rückkehr aus der Kirche erfahren, daß er doch dem Ritter sein Kind zur Frau gegeben hat. In die Handlung verwoben sind zudem noch die Ränke der vom Ritter verlassenen Sybille von Katzeburg mit ihrem Kavalier, dem dummen schwäbischen Ritter Adelhof. Mit allen Mitteln sucht sie die Verbindung des Grafen mit Marie zu verhindern und den Treulosen in ihre Arme zurückzubringen. Aber die Tölpelhaftigkeit Adelhofs und vor allem die Verschlagenheit des Wirtes Brenner, eines Schwagers des Waffenschmiedes, der mit dem Grafen unter einer Decke steckt, verhindern ihre Pläne. Brenner ist von Liebenau und von der Sybille bestochen worden, ihren Plänen dienlich zu sein, doch ist er dem Ritter mehr ergeben, und das Fräulein muß unverrichteter Sache heimkehren.

An der Handlung änderte Lortzing nur wenig; da die Szenen zwischen Adelhof und Sybille und ebenso zwischen ihr und Brenner fort-

1) Kruse, a. a. O., S. 88.

fielen, weil Lortzing das „Frauenzimmer“ nicht auf die Bühne bringen wollte, war es nicht besonders schwierig, die Ereignisse des vieraktigen Lustspiels in drei Opernakte zusammen zu drängen. Auch manche sonstige überflüssige Breite wurde von Lortzing ohne Schaden beseitigt. Die hübsche Szene, in welcher von den Reisigen des Grafen der Scheinüberfall auf Marie bewerkstelligt wird, und wo Liebenau als Geselle Conrad Rettung bringt, spielt nicht wie im Original in Stadingers Haus, sondern im grünen Weinberge, wodurch die ganze Sache nur an Glaubwürdigkeit gewinnt.

Aus dem Zieglerschen Lustspiel eine Handlung von dramatischer Bedeutung zu schaffen war wohl unmöglich; Lortzing hat auch diese Absicht nicht gehabt, ihm behagte nach der schweren Dramatik der „Undine“ dieser einfache und volkstümliche Stoff. Die wenigen Änderungen, die ihm notwendig dünkten, nahm er vor und fand mit seinem Werke und der schlichten Handlung den Beifall des Publikums und ausgedehnte Popularität beim Volke.

In weit höherem Maße beschäftigten Lortzing die einzelnen Gestalten; vor allem lag ihm daran, die zum Teil wenig anziehenden Persönlichkeiten dem Zuschauer sympathischer zu machen und die unschönen, derben Späße durch heitere Komik zu ersetzen. Manches Anstößige wurde so entfernt. Der geizige trunksüchtige Haustyrann Stadinger wird bei Lortzing der gutmütig polternde, biedere Typus eines mittelalterlichen Bürgers; durch seine Waffenschmiedekunst ist er zu einiger Berühmtheit gelangt, und die ihm vom Dichter beigelegte Schwäche, die Einbildung auf seine medizinischen Kenntnisse, birgt nichts Verletzendes in sich, erhöht vielmehr nur den Humor der ganzen Gestalt. Und wenn dann der alte wackere Meister sein prächtiges Lied: „Auch ich war ein Jüngling . . .“ singt, gleich köstlich in Text und Melodie, dann gewinnt er sich schnell aller Herzen.

Die Figur des Grafen ist die gleiche wie in der Vorlage, doch wurde auch das wenige Unsympathische aus dieser Rolle entfernt. Er bleibt aber eine etwas unwahrscheinliche Gestalt; seine Liebe zu dem bürgerlichen Mädchen ist zwar tief und echt, doch macht sie ihn ein wenig zu weichlich und unmännlich, die Ritter und Grafen jener Zeit waren nicht so rücksichtsvoll und fein.

Der Knappe Georg ist die gewohnte Figur des jugendlich komischen Faches, wie wir sie in fast allen Opern Lortzings, vor allem im Iwanow (Zar) und im Veit (Undine) fanden. Bieder und ehrlich, ein wackerer Kerl, stets lustig und voller Einfälle, aber seinem Herrn unbedingt treu ergeben. Die allzu große Vertraulichkeit, die in der Vorlage

zwischen dem Grafen und seinem Knappen besteht, ist wohlweislich von Lortzing beseitigt. Fast völlig geistiges Eigentum des Dichters ist der schwäbische Ritter Adelhof. Auch im Original ist dieser ja ein seltsamer Kauz, aber wie übertrieben plump; eine derartig gelungene Figur, von solch unwiderstehlicher Komik wie bei Lortzing ist er bei weitem nicht. Diese drolligen Einfälle, diese Einbildung und Klugheit, die aber nichts sind, als der Ausfluß einer „echt schwäbischen Dummheit", verbunden mit seinem Dialekt, machen ihn zu einer der köstlichsten humoristischen Figuren. Ein mäßiger Darsteller wird in dieser Rolle stets seines Erfolges sicher sein können, vorausgesetzt, daß er sie nicht zu karrikaturenhaft gestaltet, eine Gefahr, die gerade hier außerordentlich groß ist, wenn man nicht behaupten will, daß die Grenze zur Karrikatur in dieser Figur schon überschritten ist.

Stadingers Schwager, der Gastwirt Brenner, hat bei Lortzing viel von seiner widerlichen Verschlagenheit verloren, doch bleibt er immer noch ein geriebener schlauer Fuchs.

Maries Wesen hat auch in mancher Hinsicht gewonnen. Ist einmal ihre Schelmerei lieblicher gestaltet, so ist auch ihre echt deutsche Faueninnigkeit besonders vertieft. Dem Gesellen Conrad ist sie in treuer Liebe ergeben, doch schmeichelt die Werbung eines wirklichen Grafen ihrem weiblichen Sinne nicht wenig; sie würde ja dessen Liebe erwidern, wenn nicht Conrads Bild in ihrer Seele wäre, denn auch der Ritter ist ein edler Mann. Ihre Treue wankt nicht und findet ihren Lohn dadurch, daß Conrad und der Ritter eine Person sind.

Am meisten weicht vom Vorbild im Original Maries Amme, Irmentraud, ab, die Lortzing mit feinem Empfinden zur Erzieherin macht. Diese „kußlustige und geschwätzige alte Jungfer", wie Kruse sie nennt,[1]) ist eine wahrhaft ergötzliche Figur, wenn man sie vergleicht mit der Amme des Lustspiels, die in ihrer Versessenheit auf die Männerwelt widerlich anmutet.

Daß Lortzing das „Fräule von Katzenstein", wie schon angedeutet wurde, aus seinem Texte verbannte, war sicherlich nicht von Nachteil. Ihr Auftreten konnte den Aufbau und Gang der Ereignisse nicht sonderlich beeinflussen; den Anteil, den sie an der Handlung nimmt, behält sie auch so, und daß dieses rachesüchtige Frauenzimmer nicht in den Kreis biederen Bürgertums hineindringt, kann nur gelobt werden.

Im Dialog sind weniger die Kürzungen anerkennenswert, welche die zum Teil lächerliche und nebensächliche Breite der Vorlage gebot, als vielmehr jene Auslassungen, die für Lortzings Takt und Empfinden

1) Kruse, a. a. O., S. 89.

selbstverständlich waren. Von all den Laszivitäten und unschönen Andeutungen des Originals ist kaum etwas in den Dialog der Oper übergegangen. Im übrigen ist er nicht zu schwerfällig und trifft den Ton friedlichen und behäbigen Bürgerlebens recht gut.

Die Gesangstexte stehen durchweg auf einer ziemlich hohen Stufe. Die Liedform tritt auch hier wieder in den Vordergrund, doch weisen die Strophenlieder in dieser weniger ernsten Handlung seltsamerweise nicht derartige Plattheiten auf, wie zum Teil die Lieder in der „Undine“. So ist Georgs Lied vom „Springinsfeld“ trotz seines durchaus übermütigen und schalkhaften Tones höher zu bewerten, als das Lied „Im Wein liegt Wahrheit“.

„War einst ein junger Springinsfeld,
Der wollt' auf Reisen gehn,
Erwerben Ehre, Gut und Geld
Und sich die Welt besehn . . .“

mit dem tragikomischen Endvers:

„Das kommt davon, wenn man auf Reisen geht . . .“

Es wird wohl schwer zu entscheiden sein, ob das Zarenlied oder Stadingers Gesang von der „köstlichen Zeit“ sich einer größeren Beliebtheit erfreut, man möchte fast dem letzteren diesen Vorzug geben. Textlich oder rein sprachlich hat sicherlich das Lied des Waffenschmiedes den Vorrang. Einfach und schlicht ist es doch in seiner prächtigen, zum Teil wunderbar markigen Sprache von einer Innigkeit der Empfindung, dann wieder von einer Begeisterung und heiligem Feuer, daß niemand ohne Bewegung und Ergriffenheit den edlen Worten lauschen kann. Bezüglich der Sprache verdienen vor allem die beiden letzten Strophen das höchste Lob:

„Wenn jeder erglühte für Wahrheit und Recht,
Wenn Hader und Zwietracht nicht wär,
Wenn treu alle Frauen, der Wein immer echt,
Wenn Herzen und Beutel nie leer,
Wenn jeder bereit wär, mit tapferer Hand
Zu fechten in Not für das Vaterland,
In Sachen des Glaubens kein Streit —
Das wär eine köstliche Zeit!

Wenns wieder so würde, wie einstens es war,
Wo das Schwert nur für Recht sich erhob,
Wo geschlagen im Kampfe, die sündige Schar
Wie Spreu vor dem Winde zerstob;

Wenn Rechtlichkeit käme als Waffenschmied
Und schlüg auf dem Amboß, von Glut umsprüht,
Ein Schwert, nur dem Guten geweiht,
Das wär eine köstliche Zeit!"

Man suche in der Opernliteratur vor Lortzing und auch in den Werken seiner Zeitgenossen eine Stelle, die diesen Versen sprachlich ebenbürtig ist; man wird sogar in den besten Schöpfungen unserer Tage nicht allzu viel finden, was diese Strophen überträfe.

Unter den Arien nimmt textlich die der Marie zu Beginn des dritten Aktes die erste Stelle ein:

„Wir armen, armen Mädchen
Sind gar so übel dran;
Ich wollt, ich wär kein Mädchen
Ich wollt, ich wär ein Mann . . ."

Sie sprudelt über von heiterer Schelmerei und neckischem Übermut, und die folgende Stelle ist sprachlich, wie inhaltlich hervorragend in ihrer humoristischen Deklamation:

„Geht man am lieben Sonntag
Mit kindlich frommen Sinn,
Feinsauber angekleidet,
Ehrbar zur Kirche hin
Und hat vielleicht zufällig
Ein Bändchen mehr am Kleid —
Gleich sprechen böse Zungen:
„Die strotzt von Eitelkeit."
Dann stecken Muhm und Basen
Zusammen ihre Nasen
Und hecheln dann und keifen:
„Seht nur die vielen Schleifen!
Die geht auch nicht zum Beten
Heut' in die heil'gen Hallen;
Es will die eitle Dirne
Den Männern nur gefallen;
Seht nur, wie sie sich bläht,
Wie sie sich wendet, dreht;
Seht nur, wie sie sich ziert
Und mit den Augen kokettiert . . ."

Der gar nicht ernst gemeinte Seufzer: „Ich wollt, ich wär kein Mädchen, ich wollt, ich wär ein Mann!" charakterisiert vorzüglich den

Sinn der kleinen Schelmin, die ihre Verwandtschaft mit dem neckischen Aennchen im „Freischütz" nicht verleugnen kann, während die Innigkeit des Rezitativs und der Arie im Finale des ersten Aktes mehr an das schlichte, fromme Gemüt Agathens erinnert:

„Er schläft! Wir alle sind in Angst und Not,
Und er kann schlafen, das begreif ich nicht . . ."

Die schönen Worte:

„Reichtum allein tut's nicht auf Erden,
Das ist nun einmal weltbekannt;
Mit Conrad kann ich glücklich werden,
Er gilt mir mehr als Kron' und Land."

zeugen von einer edlen und innigen deutschen Frauenseele. Auffallend ist übrigens eine Stelle in dieser Arie, die einigen Versen im „Freischütz" außerordentlich ähnlich ist.

Freischütz:

„Welch schöne Nacht . . .
O wie hell die gold'nen Sterne,
Mit wie reinem Glanz sie glühn . . .
Gott, täuscht das Licht des Monds mich nicht . . ."

Waffenschmied:

„O schöne Nacht! Wie hell die Sternlein flimmern.
Täusch' ich mich nicht, so steht dort am Baume
Der Ritter noch, im Mantel eingehüllt . . ."

In dieser Szene, die völlig Lortzings Eigentum ist, erhebt er sich zum ersten Male in einer Arienform zu wahrhaft künstlerischer Höhe, für eine komische Oper bedeutet sie sicherlich ein fast zu wertvolles Stück seiner Schöpfung.

Zu erwähnen ist unter den einzelnen Gesängen vielleicht noch Irmentrauds unmutvolle, komische Ariette:

„Welt, du kannst mir nicht gefallen,
Hast dich förmlich umgekehrt,
Von den heut'gen Männern allen
Ist auch keiner etwas wert . . .",

während Georgs Arie:

„Man wird ja nur einmal geboren . . ."

wieder sehr an das Kouplet erinnert.

Stadingers Worte von seinen medizinischen Künsten gemahnen sehr an die Antrittsarie des Bürgermeisters im „Zaren“:

Ich bin der Einz'ge in der Stadt,
Zu dem das Vieh Vertrauen hat . . .
— — — — — — — — — — —
Ich flöße jedem groß und klein
Nebst Medizin auch Achtung ein —
Und alle, wo sie mich erblicken,
Sie möchten mich ans Herze drücken;
Denn jegliche Physiognomie
Spricht: „Du gehörst fürs liebe Vieh!“

Die Ensemblesätze sind im Waffenschmied weniger bedeutend, vor allem sind die Finale seltsamerweise bei weitem nicht so großzügig und breit angelegt, wie sonst bei Lortzing. Dem Chor ist nur eine kleine Rolle zugeteilt, doch ist der Anfangschor, der Gesang der Schmiedegesellen zu Beginn der Oper sprachlich ganz vortrefflich:

„Sprühe, flamme! Glühe, Eisen,
Daß des Hammers Allgewalt
Dich nach hergebrachten Weisen
Fügsam mache allsobald.
Manneskraft
Rüstig schafft,
Was des Helden Brust beschützt;
Bringt uns Ehr,
Wenn die Wehr,
Wenn die blanke Waffe blitzt.
Hammerschlag, Amboßklang,
Unser Lied und Gesang!“

Die kraftvolle, markige Sprache, der prächtige Versbau erinnern ungemein lebhaft an den Gesang der Zimmergesellen im „Zaren“. Als Chortexte, die selten durch schöne Sprache hervorragen, sind diese beiden besonders zu loben. „Die abfällige Kritik, die der „Undine“ zu teil geworden war, dämpfte natürlich Lortzings Wagemut, mit dem er sich auf das romantische Gebiet begeben hatte, ganz erheblich. So griff er denn in seinem nächsten Werke wieder auf das altbewährte System zurück, nahm das alte Ritterlustspiel und machte daraus seinen Waffenschmied. Wir dürfen uns nicht beklagen, daß es so kam, denn es wurde eine seiner besten Opern, sicher die volkstümlichste von allen, die als ein Bild mittelalterlichen deutschen Volkslebens am tiefsten im Herzen der Deutschen

wurzelt; und wie ihre Melodien zu Volksliedern geworden sind, so sind mit ihnen auch die Worte in den Sprachenschatz des Volkes übergegangen."[1])

Das eben ist der große Verdienst Lortzings, daß seine Werke dem Volke zugute kamen, daß sie gewissermaßen für die große Menge geschrieben waren und doch echte Kunstwerke wurden, denn er schenkte uns heitere, leichte Kost, frische, fröhliche Schöpfungen in wahrhaft künstlerischem Gewande. Sehr berechtigt sind Kruses Worte: „Es kann Lortzing, der mit vollem Bewußtsein für die breitesten Schichten des Publikums, für das „Volk", das gewöhnlich auf der Galerie und nicht im ersten Range sitzt, schrieb, gar nicht hoch genug angerechnet werden, daß er die Erheiterung seiner Hörer nie auf Kosten des künstlerischen Geschmackes oder der Anständigkeit zu erreichen suchte, sondern vielmehr mit erhöhter Lustigkeit stets auch ein höheres sittliches Element in seine Opernbücher hineintrug."[2])

Und das tat er vor allem auch im „Waffenschmied". Wie sympathisch seine trefflich gezeichneten Charaktere gegenüber der Vorlage sind, wie humorvoll seine Sprache und doch wie rein und edel gegenüber der derben und zweideutigen Ausdrucksweise des Originals ist, vermag nur der zu ermessen, der das Lustspiel mit all seiner Abgeschmacktheit kennt.

Als Kunstwerk mögen die „Undine" und auch wohl der „Zar" im Gesamtwerte höher stehen, aber das Urteil des Volkes, das durch die Popularität des Werkes verbürgt ist, darf sicherlich nicht unterschätzt werden, und der großartige Erfolg, wenn auch zumeist bei der großen Menge, war Lortzings schönster Lohn.

Der Mangel an dramatischer Gestaltung, an glänzendem Aufbau, den der „Waffenschmied" allerdings aufweist, lag in erster Linie im Stoffe begründet, dann aber auch findet er seine Erklärung in der mutlosen Stimmung des Dichters beim Schaffen dieses Werkes. Als Operntext jedoch ist das Buch trotz allem noch sehr hoch zu bewerten und verdient vor allem eine ernste Beachtung ob seiner trefflichen, künstlerischen Sprache.

„Die Musik zum „Waffenschmied" ist noch einfacher und kunstloser, als die zu Lortzings früheren Opern; aber so schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen, hat die harmlose Musik bis auf den heutigen Tag jedes unbefangene Gemüt im innersten Herzen erfreut. Bemerkenswert ist, wie bei aller Einfachheit das musikalische Corolit der

1) Kruse in der „Musik" I, 2, S. 133.
2) Kruse, „Biographie", S. 89.

Zeit und der Personen so völlig entspricht, daß wir ein Stück bürgerlichen Lebens aus dem deutschen Mittelalter ganz leibhaftig an uns vorüberziehen sehen. Im allgemeinen auf den Ton der „beiden Schützen" gestimmt, liegt doch ein leiser Hauch von Wehmut über einzelnen Teilen der Partitur, und wie ein rührender Abschiedsgruß erklingt am Schlusse der Oper, mit der zum letzten Male ins Volk drang „Das war eine köstliche Zeit".[1])

1) Kruse, a. a. O., S. 89.

Zum Großadmiral.

Komische Oper in drei Akten von A. Lortzing.

Am 12. Dezember 1846 traf den schon mutlosen Meister ein schmerzlicher Schlag, der Tod raubte ihm seine innigst geliebte Mutter und bereitete dem „besten Sohne“ tiefen Kummer. Immer heftiger machte sich die finanzielle Not zudem noch bemerkbar; die Übersiedelung von Leipzig nach Wien hatte viel gekostet, und seine Gage von 1200 Gulden reichte in einer solch teuren Stadt für die zahlreiche Familie bei weitem nicht aus. Was ihn aber am meisten drückte, war die Hoffnungslosigkeit, die Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung; in der Donaustadt, wo alles den Italienern und ihren Weisen zujubelte, fühlte er sich einsam und verlassen. Seine eigenen Werke wurden nicht aufgeführt, stets waren Gäste verpflichtet, so daß man an Neueinstudierungen nicht denken konnte. „Hier redet kein Hund von mir“, klagt er seinem Freunde Reger.[1] In dieser hoffnungslosen, trüben Stimmung entstand ein neues Werk, aber nicht Wien, sondern sein altes, treues Leipzig sollte die Stätte der Erstaufführung sein, und so verkündete der Zettel am 13. Dezember 1847:

> Zum ersten Male:
>
> **Zum Großadmiral.**
>
> Komische Oper in drei Akten.
>
> Nach dem Französischen bearbeitet,
>
> :: Musik von Albert Lortzing. ::

Die getreuen Leipziger nahmen sein Werk recht beifällig auf; es folgten nur wenige Theater mit einer Aufführung, so München, Breslau und Lübeck. In Wien leitete der Komponist seine Oper selbst, aber erst im März 1849. Seitdem ist sie vollständig vom Spielplan verschwunden.

Das Buch entstand nach einem französischen Lustspiel von A. Duval, der auch der Librettist der Méhulschen Oper „Joseph in Aegypten“ ist; die Übertragung ins Deutsche stammt von Iffland und trägt den Titel: „Heinrichs V. Jugendjahre“.

---

1) Brief vom 29. Mai 1847.

Heinrich, der „mutmaßliche Erbe der Britischen Krone“, liebt es, in irgend einer Verkleidung nächtlichen Abenteuern nachzugehen und dabei die Staatsgeschäfte völlig zu vernachlässigen, wie er sich in gleicher Weise um seine tugendhafte Gemahlin wenig kümmert. Auf diesen nächtlichen Fahrten begleitet ihn sein Freund und Günstling Graf Rochester, der sich um die Hand der Lady Clara, einer Lieblingsdame der Prinzessin bewirbt. Sein Wunsch soll ihm erfüllt werden, wenn es ihm gelingt, den Prinzen von seiner Abenteuerlust zu heilen. Ein gewagter Streich soll dieses bewirken.

Sie begeben sich, als Matrosen gekleidet, in die Schenke „Zum Großadmiral“, in welcher der Wirt Copp, „ehemaliger Kaperkapitän“, mit seiner Nichte Betty wohnt. Diese ist die Geliebte des Pagen Eduard, der unter der Maske eines italienischen Singmeisters dorthinkommt. Nachdem der Prinz und sein Begleiter in der Schenke reichlich gezecht haben, verlassen Rochester und Eduard heimlich ihren Herrn. Diesem ist aber schon vorher die Börse gestohlen worden, so daß er nun, wo er die Zeche begleichen soll und nicht kann, von dem Wirte als Zechpreller beschuldigt wird. In der Not bietet der Prinz seine kostbare mit Edelsteinen besetzte Uhr an, die aber vom Hofjuwelier als des Prinzen Uhr erkannt wird. Der vermeintliche Dieb wird eingesponnen, und nur das Mitleid Bettys und Eduards verhelfen ihm zur Flucht.

Der dritte Akt im Schlosse bringt dann die Aufklärung; Betty ist die wiedergefundene Nichte Rochesters, dessen Schwester eine Ehe unter ihrem Stande mit einem Bruder Copps eingegangen hatte. Ein Kind dieser Verbindung ist Betty, die ihren Singmeister oder Pagen Eduard zum Gatten erhält. Die Verlegenheit, in der sich der Prinz befunden, hat die erhoffte Wirkung gebracht. Heinrich ist für immer von seiner Abenteuerlust geheilt und kehrt in die Arme seiner Gattin zurück. Dadurch ist die Bedingung erfüllt, unter welcher er die Hand der Lady Clara erhalten sollte. Er hat zwar die Gunst des Prinzen verscherzt, zieht sich jedoch beglückt mit seiner jungen Gattin auf seine Landgüter zurück.

Es ist ein wenig verwunderlich, daß Lortzing diesmal zu einem Stoffe griff, der so stark abwich von dem gewohnten Milieu seiner Handlungen; eins aber dürfen wir wohl annehmen, daß der Stoff nicht sein Interesse in sonstigem Maße erregen konnte, dafür lag das Leben solcher Personen seinem Empfinden und seiner Begabung zu fern. Hierin mag auch wohl der Grund dafür zu suchen sein, daß er sich keine Mühe gab, den Aufbau der Handlung zu verbessern. Zwei bemerkenswerte Änderungen nahm er aber doch vor. Lady Clara, die in dem Lustspiel für ihre

Herrscherin den Grafen Rochester zu dem kühnen Unternehmen bewegt, scheidet bei Lortzing als handelnde Person aus. An ihre Stelle tritt die Prinzessin Katharina selbst, da sie ja auch in Wirklichkeit die Erregerin der ganzen Intrigue ist, während die Lady immer ein Werkzeug in den Händen ihrer Herrin bleibt. Die Gestalt der Prinzessin reizte Lortzing vielleicht auch insofern, als der Schmerz um den treulosen Gatten Gelegenheit zu einer oder mehreren Gesangsnummern gab, was bei Clara weniger der Fall war.

Die zweite Abweichung findet sich am Ende des zweiten Aktes. Bei Duval entkommt Heinrich durch das Fenster, Lortzing jedoch läßt die Häscher zu früh eintreten, so daß der Fluchtversuch mißlingt. Der Grund zu dieser Änderung war offenbar rein musikalischer Art. Den zweiten Akt sollte ein größeres Finale beschließen, das durch die Vereitelung der Flucht und die Gefangennahme des Prinzen wesentlich erweitert und vor allem genügend lebhaft und dramatisch bewegt gestaltet wurde. Im dritten Akt erfahren wir sodann, daß der Prinz auf der Straße aus der Hand der Häscher befreit worden ist.

Im Übrigen finden wir die Handlung, so matt und breit, dafür aber um so reicher an Unmöglichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten mancher Art sie ist, bei Lortzing nicht sonderlich gebessert, vielleicht, daß die durch den Rahmen der Oper bedingten Kürzungen von einigem Vorteil waren. Das eben erwähnte Finale zeigt Lortzings geschickte Hand, wie überhaupt der zweite Akt durch die belebtere Handlung der beste wurde.

So gering war die Arbeitslust des Meisters in dieser Zeit, so wenig behagte ihm die ganze Art des Stoffes, daß mit einer Ausnahme keine der Gestalten individuelles Gepräge hat, was man sonst bei Lortzing in allen Werken deutlich genug empfindet. Die oberflächlich gezeichneten Charaktere des Lustspiels sind von dem Dichter ohne merkliche Änderung übernommen worden. Heinrich bleibt der leichtlebige, flotte, dabei jedoch edle und gutmütige Prinz, den die Abenteuersucht so stark beherrscht, daß er Staat und Gattin darüber vergißt. Matt und farblos, wie sein Charakter in der Vorlage gezeichnet war, blieb er auch unter Lortzings kühler Behandlung, und mit ihm der vornehme Günstling Rochester und die schmerzlich resignierte Prinzessin. Solche Personen aus höchsten Kreisen, die nur auf höfischem Parkett sich bewegen, die nur in gewählter Sprache redeten, vermochte seine Gestaltungskraft nicht recht lebenswahr zu bilden, sie blieben unter seiner Feder steif und blutleer, selbst da, wo er sich redliche Mühe gab wie im „Casanova“. Schon der verliebte, heitere Page Eduard und besonders auch die lebensfrohe, muntere Betty

erfreuen sich einer weit liebevolleren Behandlung und sie glücken auch dem Dichter.

Ganz bedeutend aber überragt eine Gestalt Lortzings ihr Vorbild im Original, der alte Kaperkapitän Copp Mombrai. Das war wieder eine Figur mitten aus dem Volke gegriffen, frisch und offen, derb und ehrlich, der selbst im Schlosse das Fluchen nicht lassen kann, eine wackere Haut, wie sie das Seemannsleben so viel hat. Dessen Inneres kannte Lortzing, dessen Fühlen verstand er; ihn zeichnete er auch mit liebevoller Hingabe und schenkte uns in dieser prächtigen Gestalt jener Oper ein köstlich dargestelltes Original.

Die enge Anlehnung an den Inhalt hat Lortzing keinen Vorteil gebracht, und sonderbar, der Dialog, der in der Ifflandschen Übersetzung sicherlich nicht schlecht ist und der dem Komponisten bei wörtlicher Benutzung keinen Nachteil gebracht hätte, ist ihm diesmal nicht maßgebend. Wo der Grund hierfür zu suchen ist, läßt sich schwerlich erraten. Aus irgend welchen Rücksichten auf den Dichter der Vorlage geschah es jedenfalls nicht, das beweist er in dem „Schützen" und im „Zar", wo er sich nicht scheut, den Originalen, die sicherlich nicht sonderlich hervorragend waren, ganze Stellen und oft nicht die besten wortgetreu zu entnehmen. Und hier, wo ein sprachlich gutes Werk vorliegt, benutzt er ihn nicht und schafft auf diese Weise einen Dialog, der zunächst gegen den der Vorlage nicht unmerklich abfällt, dann aber auch den eigenen früheren Werken bei weitem nicht ebenbürtig ist.

Die auffallend zahlreichen gesanglichen Szenen sind textlich auch recht mäßig, zuweilen sogar sehr unbeholfen und unschön. Es fehlt ganz und gar die leichte, geschickte Hand des Dichters in diesem Werke; alles ist viel schwerfälliger und matter. Nur bei seiner Lieblingsgestalt ist ihm auch der Text am besten gelungen. Die liederartige Arie des Kapitain „Auf meiner Brigg, genannt der Sieg . . ." ist textlich das Beste des ganzen Werkes. Die Schilderung des Kampfes auf hoher See ist von anschaulicher Lebhaftigkeit und auch sprachlich bedeutsam:

„Die schäumenden Wellen
Am Buge zerschellen,
Die Fahnen sich schmiegen,
Die Sparren sich biegen!
Da blitzen die Waffen,
Die Wunden sie klaffen,
Es heulen die Winde,
Es brüllen die Schlünde . . .!"

Allzu sehr stechen die andern Verse aber auch dagegen ab. Einige Zeilen aus einer Arie des Pagen mögen Proben geben von der Naivität der Poesie:

„O, welch süße Freude bietet
Eine ländlich stille Flur;
Nur, wer selbst die Herde hütet,
Fühlt die Schönheit der Natur!"

oder die schrecklichen Verse:

„Das Rauschen der Zweige, das Murmeln des Bachs,
Der Nachtigall süßflötende Achs . . ."

Zwar sind nicht alle Verse solcher Art, doch sind sie insgesamt sehr mäßig und bedeuten mit Ausnahme einiger Jugendtexte zumal für eine solch späte Schaffensperiode ungefähr das Wertloseste der ganzen Lortzingschen Dichtungen. In dieser Oper zeigt sich auch zum einzigsten Male die Nachwirkung einer lächerlichen Gepflogenheit der großen Oper. Als Eduard dem Prinzen bei der Flucht behilflich ist, und die Häscher schon nahen, folgt doch erst ein Duett zwischen den beiden, das trotz seiner Länge noch ironischerweise mit den Worten beginnt:

„Rasch ohne Säumen
Aus diesen Räumen . . ."

Man wird das kindische Gefühl nicht los, unterbliebe der Gesang, so hätte die Flucht glücken müssen.

In jeder Beziehung ist der „Großadmiral" völlig anders gestaltet, als daß man ihn als ein echtes Kind der Lortzingschen Muse betrachten könnte. Die Gründe, daß die Oper in fast allen Teilen minderwertig wurde, waren zahlreich und triftig genug und sie wurden ja auch des öfteren erwähnt. Das allgemeine Urteil über Lortzings Schaffen kann durch die niedrige Einschätzung dieses Werkes nicht beeinträchtigt werden, wenn es auch kaum zu beklagen ist, daß die Oper sich nur kurze Zeit im Spielplan unserer Theater gehalten hat.

Rolands Knappen
oder
Das ersehnte Glück.
Komisch-romantische Zauberoper in drei Akten.

In den Tagen des Aufruhrs und der Straßenkämpfe des Jahres 1848 arbeitete Lortzing an einer neuen Oper. Die politischen Ereignisse jener Zeit mußten auch das Theaterleben aufs schwerste schädigen, und den Komponisten bedrängte schwere Not. Am 14. März 1849 lag die Partitur des neuen Werkes fertig vor ihm.

Wiederum wandte sich Lortzing, da eine Aufführung in Wien ziemlich aussichtslos war, an sein altes Leipzig und fand hier seine Hoffnungen erfüllt. Der damalige Direktor des Stadttheaters Rudolf Wirsing berief den Komponisten zur Einstudierung und Vorbereitung dorthin, sowie auch zur Leitung der Erstaufführung. 300 ℳ erhielt er einschließlich des Aufführungshonorars für seine Mühen. Nach langer Verzögerung nahte endlich der Tag heran, während Lortzing inzwischen recht bittere Enttäuschungen hatte verwinden müssen. In Dresden waren durch die Flucht Richard Wagners und die Gefangennahme Röckels, sowie in Berlin durch den Tod Otto Nikolais Kapellmeisterstellen freigeworden, um die sich Lortzing sofort bewarb. Doch hatte selbst eine persönliche Vorstellung keinen Erfolg.[1]) Am Freitag, den 25. Mai 1849 verkündete der Anschlag:

> Zum ersten Male unter eigener Direktion des Komponisten:
>
> **Rolands Knappen**
> oder
> **Das ersehnte Glück.**
>
> Komisch-romantische Zauberoper in drei Akten nach Musäus gleichnamigem Märchen frei bearbeitet von G. M.
> Musik von Albert Lortzing.

Zwei Tage vor Pfingsten, bei der glühendsten Hitze[2]) fand die Premiere statt; die Ausstattung war recht armselig, das Personal über-

---

1) Kruse, „Rolands Knappen“, S. 14.
2) Kruse, „Rolands Knappen“, S. 16.

anstrengt durch die vielen Proben, und doch jubelnder Beifall bei den treuen Leipzigern. Lortzing selbst berichtet darüber seiner Frau nach Wien: „Freut Euch mit mir, Ihr lieben Leute. Gestern ist meine Oper gegeben und mit ungeheurem Jubel aufgenommen worden. Die Aufführung war in Berücksichtigung, daß wir nur zwei Orchesterproben hatten, eine vortreffliche zu nennen. Fast jede Nummer wurde stürmisch applaudiert und ich mit den Sängern nach dem zweiten und dritten Akt gerufen. Ein anhaltender Applaus empfing mich auch bei meinem Erscheinen im Orchester. — — Das Gefühl, mit welchem ich ins Orchester ging, will ich meinem Feinde nicht gönnen; es handelte sich gewissermaßen um einen Wendepunkt in meinem Wirken. Wäre ich auch mit dieser Oper abgefallen, ich hätte nicht den Mut gehabt, noch einmal die Feder anzusetzen."

Noch einen zweiten, materiellen Erfolg brachte die Aufführung dem Komponisten; Direktor Wirsing engagierte ihn mit einem Jahresgehalt von 800 Talern für 3 Jahre an das Leipziger Theater.

Lange Zeit hatte die Oper seit jenen Tagen geruht; erst am 8. März 1906 wurde sie in der Neubearbeitung von G. R. Kruse am Bremer Stadttheater gegeben; zur Enthüllungsfeier des Lortzing-Denkmals im Berliner Tiergarten veranstaltete dann das Theater des Westens mehrere Aufführungen des Werkes (im Oktober 1906).

Wieder war es ein romantischer Stoff, der dem Meister Vorwurf seines Schaffens geworden war. „Rolands Knappen" ein Märchen von Karl August Musäus benutzte er als Vorlage für sein Werk; der Titel der Oper trägt den Zusatz „frei bearbeitet von G. M." Welche Bedeutung diesen Anfangsbuchstaben beizumessen sind, kann bis heute nicht mit Bestimmtheit gesagt werden. Nach Kruse[1]) weisen sie auf Georg Meisinger hin (geb. 1802, gest. 1866 als Direktor des Züricher Stadttheaters), „der schon in der Jugendzeit mit Lortzing engagiert war und als Mitglied des Theaters in Wien wieder in engerem Verkehr mit ihm lebte." Gleichzeitig bemerkt Kruse aber auch, daß dieser schon im Herbst 1847 Wien verließ, und im ganzen späteren Briefwechsel der beiden mit keinem Worte diese Oper Erwähnung findet, noch auch sonst wo in Briefen an andere von der Mitarbeiterschaft Meisingers die Rede ist.

Ferner sind die ersten Textentwürfe, die erste Prosa-Niederschrift[2]) und nach Kruse[3]) ebenso der zweite Entwurf in Versen und Dialog von Lortzings eigener Hand geschrieben.

1) Kruse, „Rolands Knappen", S. 18.
2) Abgedruckt in der Zeitschrift „Musik", VI. 3. 1906.
3) Kruse, a. a. O., S. 18.

Welchen Anteil kann da noch Georg Meisinger an der Dichtung haben? Trotz der angeführten Tatsachen kann die Möglichkeit nicht gänzlich von der Hand gewiesen werden, daß Georg Meisinger an dem Texte mithalf. Sein enger Verkehr mit Lortzing spricht auch dafür. Wie Kruse meint[1]) rührt von ihm vielleicht die erste Bearbeitung des Märchens zu einem dramatischen Ganzen her. Daß Lortzing den Plan zu dem Werke schon früher gefaßt hatte, ist anderseits auch nicht unmöglich und Meisinger hatte dann den Entwurf ausführen können, während er mit Lortzing zusammen weilte. Auffallend bleibt es aber, daß in dem gesamten Briefwechsel dieser beiden mit keinem Worte dieser etwaigen Mitarbeiterschaft Erwähnung geschieht. Ohne jeglichen Grund sind die Buchstaben nicht angeführt, irgend einer, sei es nun Georg Meisinger oder irgend einer, ist höchstwahrscheinlich an der Dichtung beteiligt gewesen. Es wäre doch ein wenig seltsam, wenn Lortzing, der zwar nie seinen Namen als Textdichter ausdrücklich anführt, der aber auch wiederum nigendwo einen fingierten Textautor angibt, hier plötzlich und nur hier ohne einen Anlaß die Anfangsbuchstaben des Namens seines Textarbeiters niederschriebe. Irgendwelche Bedeutung hat dieses G. M. sicherlich, eine nähere Antwort auf die Frage läßt sich bei dem heutigen Stande der Lortzing-Forschung und bei dem bis jetzt bekannten Material nicht geben.

Das Märchen des Musäus[2]) erschien in dessen Sammlung „Volksmärchen der Deutschen" und behandelt das Geschick der Knappen Rolands.

Andiol, Amarin und Sarron heißen die drei, die allein von den Schildknappen und Waffenträgern jenes großen Helden dem Feinde entkommen sind. Von einer alten Hexe, in deren Klause sie auf der Flucht übernachteten, sind sie in seltsamer Weise beschenkt worden, der erste mit einem alten Kupferpfennig, der zweite mit einem Tellertüchlein, der dritte mit einem Däumling von einem ledernen Handschuh. Die unscheinbaren Gaben bewähren aber bald ihre Wunderkraft als „Münzprägestock", als „Tischlein deck dich" und als eine Art Tarnkappe.

Vor den Toren Saragossas angelangt, „wo König Garsias von Suprarbien Hof hielt", beschließen die Knappen beim Anblick der reizvollen und üppigen Königin Aracea, ein jeder für sich mit Hilfe ihrer Wundergaben die Gunst dieses Weibes zu erringen, sie trennen sich mit dem Versprechen, ihre Geheimnisse nicht zu verraten.

---

1) Kruse, a. a. O., S. 18.

2) Joh. Karl Aug. Musäus, geb. 1735 zu Jena, gest. am 28. Okt. 1787 **als Professor in Weimar.**

Die Kraft der Talismane erfüllt auch ihren Wunsch, doch erfährt die Königin durch Zufall von den Zauberdingen und weiß sich durch List in ihren Besitz zu setzen. Auf der Landstraße treffen sich die beraubten Knappen wieder und trösten sich bald über den Verlust der Schätze. Einmütig wandern sie wieder zusammen und wollen Rolands Tod an den Sarazenen rächen, gemeinsam sterben sie auf dem Schlachtfeld den Heldentod.

Es ist von eigenartigem Interesse das Entstehen des Lortzingschen Werkes an der Hand der einzelnen Entwürfe zu verfolgen. Die erste Bearbeitung bestand, wie schon erwähnt wurde, in einer Prosa-Niederschrift. Schon diese weist ganz bedeutsame Abweichungen von dem Original auf, wie denn überhaupt die „Rolandsknappen" diejenige Oper Lortzings ist, die in der Handlung der Vorlage am wenigsten folgt. „Die im Punkt der Liebe höchst freidenkende Königin des Märchens, die in galanten Schäferstündchen, die sie den drei Knappen abwechselnd gewährt, ihnen die Wundergaben der alten Hexe ablistet,"[1]) ist verwandelt in die Königstochter Isalda, die einem Gelübde ihrer Mutter gemäß bis zu ihrem 20. Lebensjahre in klösterlicher Einsamkeit erzogen wurde. Dort hat sie einst mit Amarin, einem der Knappen in stiller Mondnacht am Klostergitter den Treuschwur getauscht. In dem Ritter mit glänzender Rüstung, der zu ihrem Hofe gelangt, erkennt sie dann den entschwundenen Geliebten wieder.

Und auch die abstoßende Gestalt der Hexe muß einem lieblicheren Bilde weichen. Die gütige Gnomenkönigin ist in der Oper die Spenderin der Talismane, die dann ihre Zauberkraft versagen werden, wenn die Prüfungszeit zu Ende ist, und die Erfüllung des höchsten Wunsches bevorsteht.

So wird denn auch die Handlung zu einer glücklicheren und mehr befriedigenden Lösung geführt. Auf der Flucht vor Garsias und seinen Trabanten erscheint den drei Knappen in höchster Not die Fee, befreit sie aus den Händen der Häscher, und ihre gütige Hand führt die drei ins Heimatland zurück; mit ihnen aber zieht die junge Königstochter Isalda, und der Herzenswunsch der Knappen, die Heimat wiederzu sehn, ist erfüllt.

Die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Akte ist bereits in dem ersten Entwurf festgelegt. Der erste Aufzug zeigt uns das Schicksal der drei Knappen bis zu ihrer Trennung, jedoch mit der Abweichung, daß Sarron, der das Tüchlein besitzt, von dem Gefolg des Königs Garsias

1) Kruse, „Musik", VI. 3., S. 139.

im Walde bei einem herrlichen Mahle überrascht und gezwungen wird, des Herrschers Leibkoch zu werden.

Der zweite Akt führt uns an den Hof zu Astorga, wo die drei Knappen sich wiederfinden, Sarron als Obermundkoch, Andiol als frischgedungener Hofnarr und Amarin als reicher Prinz, der in der Königstochter Isalda die verlorene Geliebte wiedererkennt. Der König erfährt bald von dem Zauber der Talismane und läßt Sarron und Amarin verhaften, während Andiol kraft seines Tarnkäppleins entkommt.

Den oben angedeuteten Abschluß bringt dann der Schlußakt in einer finsteren Felsenhöhle; nach einer offenen Verwandlung erblicken wir die drei Knappen mit der Königstochter bei ihrer Ankunft in der Heimat, von fröhlichen Landleuten herzlichst begrüßt, nach so langer Trennung.

Der zweite Entwurf des Werkes von Lortzings Hand enthält schon den völlig ausgeführten Dialog und den Text der Gesänge. An dem Aufbau und Gang der Handlung ist gegenüber der ersten Niederschrift nichts geändert, die dramatische Entwicklung ist vielmehr auch in der endgültigen Bearbeitung im allgemeinen so beibehalten. Eingeschoben wurden in der letzteren noch zu Beginn des dritten Aktes einige Szenen im Schlusse, selbst der König und der schlau sein wollende chinesische Prinz Tatatu bemühen sich vergebens, die Zauberdinge sich dienlich zu machen; in fremder Hand versagen die Talismane ihre Wunderkraft. Andiol hat inzwischen auf den Wunsch der Fee die Königstochter zu der Felsengrotte geführt, ist aber von dem Chinesen schlafend überrascht und seines Kleinods beraubt worden. Als er dem Könige die Anwendung der Talismane erklären soll, macht er sich, die günstige Gelegenheit benutzend, mit seinem Käppchen unsichtbar, entwendet Beutel und Tischlein und entweicht. In der Felsenhöhle rettet die Fee sie vor der Macht Garsias und seiner Soldaten, und die Verwandlung zeigt uns eine blühende Landschaft in der Heimat der Knappen.

Der zweite Entwurf bildet zugleich die endgültige Fassung. Große tragische Momente wie in dem gleichfalls romantischen Stoffe „Undine" waren von vornherein ausgeschlossen; der Hauptschwerpunkt lag im Humoristischen, und es ist leicht erklärlich, daß ein solches Sujet von Lortzing mit weit geringerer Mühe vollendet werden konnte. Zwar entstand keine Handlung wie die der „Undine", auch nicht wie die im „Zaren", aber es wurde doch ein ganz brauchbarer Text, der unserer deutschen Märchenwelt entnommen, immer noch nicht von der Hausbackenheit eines „Waffenschmiedes" ist. Im Aufbau der an sich geringen Handlung aber fühlen wir die geschickte Hand des allgemach erfahrenen Bühnen-

praktikers. Er hat es bereits gelernt, aus einer Kette unbedeutender Ereignisse ein dramatisch einigermaßen genügendes Ganze zu schaffen, die Geschehnisse in der wirksamsten Folge aneinanderzureihen, so daß die Handlung von Szene zu Szene in gesunder Entwicklung fortschreitet, und nirgendwo eine unmotivierte Verzögerung oder eine zu schnelle Steigerung zu verspüren ist.

Die komischen Szenen nehmen natürlich den breitesten Raum ein, was bei einer solchen Fülle von humoristischen Figuren selbstverständlich war. Ergreifend ist es allerdings, wenn man bedenkt, in welcher Zeit es entstand. Ohne Stellung, ohne Mittel, ohne Hoffnung und Aussicht stand er in Wien und mußte blutenden Herzens komische Auftritte und Scherze niederschreiben. Auf die Annahme der „Rolandsknappen" stützte sich seine ganze Hoffnung. Für den, der Lortzings Verhältnisse kennt, ist auch jene Heimatsliebe und Sehnsucht, die das ganze Werk durchziehen, nicht ohne persönliche Bedeutung. Er selbst war in Wien, fern seinem Weibe und seinen Kindern und wußte nicht, wovon er den Seinen hätte Geld schicken sollen. In der großen Stadt stand er einsam und mittellos, seine Familie in Leipzig darbte wahrscheinlich in Not und Bedrängnis. Da versteht man den so oft wiederholten Ausruf, den er dem alten Sarron in den Mund legt: „O mein gutes Weib und meine armen Kinder!" Auf der Bühne und im Textzusammenhang mags recht komisch wirken, dahinter aber verbirgt sich die bittere, tiefernste Wahrheit vom Elend des Musiklebens, ein altes Lied, von dem aber gerade das sorgenvolle Leben eines sonnigen Menschengemütes wie Albert Lortzing ein doppelt ergreifendes Beispiel gibt.

Die Charaktergestaltung in den „Rolandsknappen" ist wertvoller und besser als der dramatische Aufbau. Dem Dichter der Vorlage war an einer Charakterisierung seiner Personen wenig gelegen; hier galt es also für Lortzing neu zu gestalten, unabhängig zu bilden.

Jedem der drei Knappen hat der Dichter sein Individuelles gegeben, irgend eine charakteristische Eigenart. Audiol wird der jugendlich lustige Bursche, der mit seinem Frohsinn und seinem Humor den Gefährten über alles Mißliche hinweghilft; sein Talisman entspricht seinem übermütigen Wesen; das Käppchen, das ihn unsichtbar macht, läßt ihn manch köstlichen Spaß erleben. An Garsias Hofe wird er Hofnarr und weiß den König samt den Chinesen schlau zu überlisten.

Amarin ist in der Zeichnung allzu sentimental und weichlich geworden. Die Königstochter Isalda hat er am Klostergitter erschaut und verzehrt sich nun in unmännlicher Sehnsucht nach seiner Geliebten. Sein Zauberding verleiht ihm Geld in Menge, und so kann er in glän-

zender Rüstung als Ritter dem Könige nahen und in dessen Tochter die Geliebte wiedererkennen.

Der dritte Knappe Garron erhält mit Recht das Tüchlein, das ihm Speise und Trank in Hülle und Fülle zu jeder Zeit beschert. Nur an Essen und Trinken denkt er immerzu, wenn hiervon die Rede ist, wird auch er aufmerksam. Als Leibkoch des Königs fühlt er sich wohl und glücklich. So sind die drei Charaktere beschaffen, die sich gegenseitig ergänzen können, und man versteht es, wenn sie treu und fest zusammenhalten.

Eine bei Musäus gänzlich unwichtige Persönlichkeit tritt bei Lortzing in den Vordergrund, der König Garsias. Er ist der leibhaftige Bruder des Bürgermeisters im „Zar und Zimmermann". Eingenommen von der Wichtigkeit seiner Person und Stellung ist er doch ebenso dumm und einfältig wie dieser van Bett. Er glaubt alles zu wissen und zu kennen und weiß doch nichts. Seine Arie zu Anfang des dritten Aktes, die später noch zu erwähnen sein wird, „O, Dank dir, Lenker der Staaten . . ." ist das vollständige Pendant zu der Bürgermeisterarie „O sancta iustitia . . ." mit dem berühmt gewordenen Endwort:

„O, ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht."

Am meisten vermeint der König imponieren zu können mit seiner Redekunst. „Ich werde ihm eine Rede halten, und alles ist wieder in Ordnung." (II, 9.)

„Ich schließe diese Fehde
Durch eine schöne, schöne Rede." (II, 11.)

Sollten aber die „Rolandsknappen nicht einer gestrengen Zensur zum Opfer fallen, so mußten diese nicht mißzuverstehenden Andeutungen auf die damalige politische Zeit mit ihren vielen und großen, aber erfolglosen Reden fallen. Sie hieß es denn nicht mehr wie oben: „Ich schließe diese Fehde . . .", sondern:

„Gleich wird der Sturm sich legen,
Tret ich mit Milde ihm entgegen . . .",

so redet Garsias denn immer statt von seiner Rednergabe nur von seiner „großen Liebenswürdigkeit". Die Wirkung konnte natürlich eine halbe sein. Die Neubearbeitung des Buches durch G. R. Kruse[1]) stellt in dankenswerter Weise die ursprünglichen Lesarten wieder her.

Die Gestalt des Prinzen Tatatu ist, wie schon erwähnt wurde, Lortzings freie Erfindung. Sie hat wesentlich den Zweck, das komische Element der Oper noch zu erhöhen. In seiner dreisten, hinterlistigen

1) Verlag, Reclam, Leipzig.

Schleicherei ist er denn auch statt der Königin Uracca bei Musäus der Entdecker der Zauberdinge und ihrer Wunderkraft. Auch er hält sich für außerordentlich schlau, wird aber dennoch von Andiol und seinem Käppchen übertölpelt.

Wir müssen Lortzing Dank wissen, daß er uns in seinem Werke die zweifelhafte Gestalt der Königin Uracca erspart. Andererseits kann uns aber eine Figur, wie die Königstochter Isalda keinen vollgültigen Ersatz dafür bieten, sie bleibt in der Zeichnung ein Wesen ohne Blut und Leben und gewinnt in der Handlung kaum mehr Bedeutung als die Königin der Nacht, welche bei Lortzing anstelle der alten Hexe den Knappen die Talismane überreicht.

Die Lortzingsche Bearbeitung der Vorlage verdient von einem besonderen Gesichtspunkte aus noch ein gewisses Interesse. Es ist weniger die Änderung des Inhaltes oder die Neugestaltung der Charaktere — beide sind hier außerordentlich umfangreich — die wert sind, betont zu werden, als vielmehr die sittliche Idee, die der Komponist zum Grundmotiv alles Handelns werden läßt. Gegenüber der ironischen, zynischen Darstellungsweise des Musäus ist dieser ethische Gehalt der Oper äußerst wohltuend. Wie abstoßend wirkt das Abenteuer der Knappen in der Klause der alten Hexe, die ihnen die Zauberdinge schenkt, weil jeder eine Nacht das Lager mit ihr teilte. Bereichert mit diesen Schätzen ziehen sie ihres Weges und wissen ihre Talismane nicht besser anzuwenden, als mit ihrer Hilfe die schwankende Gunst der sittenlosen und lüsternen Königin Uracca zu erringen. Als sie sich dann von diesem Weibe um diese Wunderdinge betrogen sehen, beschließen sie in ihrer Ratlosigkeit, wieder gegen die Sarazenen ins Feld zu ziehen.

In einem völlig neuen Gewande bietet uns Lortzing diese Vorgänge. Die zynische Kälte des Verfassers ist beseitigt, an ihre Stelle tritt der Hauch bestrickender Märchenpoesie. In strahlendem Glanze, umgeben von Gnomen und Geistern, erscheint die allmächtige Königin der Berge, jene gütige Fee, die mit segnender Hand den guten Erdenkindern wundersame Dinge beschert. Auch hier verheißt sie den Knappen Glück und Heil:

„Wer nie vom Weg der Tugend weicht,
Bald seines Herzens Wunsch erreicht:
Drum, ihr Knappen, habet acht!
Ihr sieget, eh' ihr es gedacht."

Ihr Herzenswunsch aber ist, die Heimatfluren wieder zu schauen.

„Doch müßt ihr euch zu einer Prüfungszeit
Und Abenteuern mancher Art verstehen."

Denn ohne Kampf kein Sieg, ohne Mut kein Erfolg; so sollen sie in Not und Bedrängnis beweisen, daß sie des Glückes würdig sind, die Heimat wiederzusehn. Aus der Hand der machtvollen Bergeskönigin empfangen die Knappen ihren Talisman, der sie führen soll durch alle Gefahren, der ihnen helfen soll, den Herzenswunsch zu erreichen. Das Tüchlein macht einen zum Leibkoch des Königs Garsias, das unsichtbar machende Käppchen verhilft dem zweiten zur Stelle eines Hofnarren. Der dritte Knappe verzehrt sich vor Sehnsucht nach jenem engelgleichen Menschenkind, mit der er einst in stiller Nacht im Silberglanze des Mondes am Klostergitter den Treuschwur tauschte. In der Königstochter erkennt er die Geliebte wieder, und Reichtum und Pracht, die er dem wundertätigen Beutel verdankt, könnten ihn leicht das Mädchen erringen lassen. Doch seine Wahrheitsliebe ist größer:

„Bin in Niedrigkeit geboren,
Nur was selbst ich ward, bin ich.
Diesem Schwert und meinem Mute
Dank ich Namen, Stand und Ehre.
Mag es Euch genügen nicht,
Wenn nur ihre Stimme spricht:
„Nicht den Glanz der dich umgibt,
Nur dich selber liebe ich."

Mag er auch durch diese Eröffnung sein Glück verscherzen, einer Lüge ist sein aufrichtiges Herz nicht fähig. Dafür rettet ihn und seine Gefährten die gütige Fee vor der Verfolgung des Königs und seiner Truppen; die Hand der Bergeskönigin führt sie und mit ihnen die edle Prinzessin ins geliebte Heimatland.

Daß die eingehende Beschäftigung mit dem Undine-Stoff auf Lortzing tief eingewirkt hat, verspürt man in den „Rolandsknappen" noch recht gut. Er vermeidet die kalte, spöttisch lächelnde Darstellung der Vorlage und umgibt die Handlung mit dem Zauberschleier der Romantik. Weit mehr als bei Musäus muten uns in der Oper die Ereignisse als ein Teil jener trauten Märchenwelt an, die grad uns Deutschen so lieb geworden ist. Die wackeren Knappen aber, die sich nach der Heimat sehnen, stehen unserem Empfinden näher, als jene abenteuerlustigen Gesellen; wir gönnen ihnen die Gaben der milden Fee und freuen uns mit ihnen, wenn sich ihr Wunsch erfüllt und sie die Heimat wiederfinden.

Auf einer besonderen Höhe stehen die „Rolandsknappen" in poetischer Beziehung nicht. Der Dialog weist zwar Gewandheit und Geschicklichkeit auf. Er ist natürlich auch ganz auf den komschen Ton gestimmt und bringt manch treffenden harmlosen Scherz; mehr als sonst

birgt es unzweideutige politische Anspielungen in sich. Weniger einwandfrei ist die gebundene Rede. Wie in manchen andern Werken wechselt auch hier unnötigerweise der Rhythmus zu häufig, oder es findet sich ein fehlerhafter Vers. Auch inhaltlich tritt hier und da eine zu kindliche Wendung ein, zum Beispiel:

I, 1. Amarin:

„Die harte Pflicht, die Herzen bricht,
Sie riß mich fort aus Wonnetagen,
Die Schlachten Kaiser Karls zu schlagen."

Andererseits findet sich aber auch mancher guter Vers:

„Teure Eltern, traute Heimat,
Fahret ewig, ewig wohl!
Da ich nie euch wiedersehen,
Ferne von euch sterben soll.
Nicht des Alpenhornes Klänge
Tönen ferner meinem Ohr,
Nicht der Hirten frohe Klänge,
Nicht der tapfern Streiter Chor;
Denn ich soll verlassen scheiden,
Still vergehn in Kerkernacht,
Den Verbrechertod erleiden,
Fallen nicht in heißer Schlacht."

Die große schon erwähnte Arie des Königs zu Beginn des dritten Aktes möchte man unbedenklich neben die des van Bett stellen. Auch sie sprudelt über von Humor und Komik.

„O, Dank dir, Lenker der Staaten,
Daß du meiner Herrschermacht,
Die ins Wanken etwas geraten,
Endlich hast in Gnaden gedacht.
Denn ich will es nicht verhehlen,
Daß mein sonst so blühnder Staat
Samt Millionen frommer Seelen
Schon gar oft gewackelt hat.

— — — — — — — — — —

Täglich will ich Feste feiern,
Mich zu zeigen liberal.
Will Paläste, Kirchen bauen
Ganz von Gold und Marmorstein,
Wie sie nirgendwo zu schauen,
Nur — um populär zu sein.
Will die Künste kultivieren,
Große Oper engagieren,
Will für Triller und Passagen
Zahlen ungeheure Gagen.
— — — — — — — — —
Dann gelingt in allen Stücken
Was im Geist ich auferbaut —
Und ich fahre vor Entzücken
Aus der königlichen Haut."

Offenbar mit Beziehung auf die Ablehnung der deutschen Kaiserwürde durch Friedrich Wilhelm IV. (3. April 1849) hatte Lortzing seinem Andiol die Verse in den Mund gelegt. II, 4.:

„Jener bahnt zu einem Thron sich den Weg durch Blut und Graus,
Jenem bietet man die Krone, doch er dankt und schlägt sie aus."

Natürlich mußten diese Zeilen bei der Aufführung geändert und in folgende nichtssagende und mit der Musik direkt im Widerspruch stehende verwandelt werden:

„Dieser flucht dem led'gen Stande, sucht ein Weibchen hold und treu;
Jener kennt die süßen Bande — doch er seufzt: „Ach wär' ich frei."[1])

Dichterisch das Beste des Werkes aber ist und bleibt Sarrons Trinklied I, 5:

„Im Feuerstrom der Reben
Vergoldet sich das Leben!
Im schäumenden Pokale,
Bei gastlich frohem Mahle,
Im alten deutschen Traubensaft,
Wächst Lebensmut und Manneskraft . . .
Ein Mönch in seiner Klause,
Im alten grauen Hause
Tut mit den bleichen Lippen
Am Tränklein fleißig nippen;
Er holt sich aus dem Glase
Rubinen auf die Nase . . ."

1) Kruse, „Rolands Knappen", S. 18 ff.

Mit Recht bemerkt Kruse,[1]) daß dieses Lied seinen Wert und seine Brauchbarkeit dadurch bewiesen hat, daß die 1849 entstandenen Lortzingschen Verse im Jahre 1874 in die „Fledermaus“ fast wörtlich aufgenommen wurden, wo sie bei jeder Aufführung des Beifalls sicher sind. In der Operette von Strauß lauten die Verse:

„Im Feuerstrom der Reben
Blüht ein glücklich Leben . . .
Der Mönch in stiller Zelle
Labt sich an der Quelle.
Zu netzen seine Lippen,
Muß viel und oft er nippen
Und holt sich aus dem Glase
Rubinen auf die Nase . . .“

Die Chöre, im ganzen unbedeutend, bieten doch auch hin und wieder einen befriedigenden Passus, so der Jagdgesang, I, 4:

„Jagt rasch das Wild zum sichern Stand,
Vom hohen Fels zum Waldesrand.
Traut, wackre Jäger, keck dem Glück,
Bebt vor Gefahren nicht zurück.
Ha mutig! Unverzagt!
Das Leben frisch gewagt!
Was gleicht den Freuden wilder Jagd? . . .“

und auch der Schlußchor:

„O süße Heimatdüfte —
Wie weht ihr doch so mild,
Wie labet ihr, o Düfte
Vom heimischen Gefild!
Was auch auf fernen Wegen
Das Herz für Freude fand,
Es gibt den reichsten Segen
Doch nur das Vaterland.
Ob höhrer Glanz und Schimmer
Die Fremde gleich erhellt,
Die Heimat bleibt doch immer
Der schönste Ort der Welt.“

Fallen auch die Gesangstexte im allgemeinen gegen die der früheren Werke ab, so stehen doch die Finale noch immer auf ihrer alten Höhe. Hier erfreut uns wieder der prächtige straffe Aufbau und die

1) Kruse, a. a. O., S. 20.

schwungvolle Steigerung, die den Akt mit rauschendem Glanze zum Abschluß bringt. Eine vollkommene Leistung dieser Art ist das Finale des zweiten Aktes. Welche Fülle von Ereignissen drängt sich hier wieder zusammen. Der Empfang des fremden Fürsten und seines Gefolges, das Erkennen der beiden Liebenden, Amarias Wahrheitsliebe und Geständnis von seiner niederen Herkunft, die Entrüstung des Hofes, die Gefangennahme der drei Knappen, Andiols glückliches Entkommen, alles ist in einem prächtigen, kurzen Bilde vereint.

Das letzte Finale steht diesem kaum nach und umfaßt die Szene in der Felsenhöhle samt dem frohen Bilde in der Heimat. Ein herrlicher musikalischer Satz führt uns in einem Zuge diese Reihe von Geschehnissen vor Augen. In der Höhle langt Isalda an auf der Flucht vor dem Vater; nach und nach erscheinen die Knappen von der Hand der Königin der Berge befreit. Heißer Dank steigt aus ihren Herzen zu der Retterin empor. Da nahen Garsias und seine Scharen, die Flüchtlinge zu erhaschen; doch wiederum rettet die mächtige Beschützerin ihre Getreuen aus höchster Not, weist die Häscher zurück und führt die Knappen mit der Königstochter zur ersehnten Heimat, wo wir in einem blühenden Landschaftsbilde die Glücklichen ankommen sehen. Trefflich gesteigert bringt uns dies Finale mit seinem glanzvollen Abschluß die beste befriedigende Lösung.

„Man darf die Partitur zu „Rolands Knappen" nicht an Lortzings eigenen, unter glücklicheren Verhältnissen entstandenen früheren Opern wie „Zar" und „Wildschütz" messen, denn sie zeigt nicht immer den Reichtum der Erfindung und den straffen Aufbau wie jene."[1]) Es wurde schon mehrmals erwähnt, daß Lortzing wie kein zweiter schaffender Künstler von seiner Stimmung und infolgedessen von den äußeren Bedingungen seines wenig rosigen Lebens abhängig war. Selten aber hat der Komponist sich unglücklicher gefühlt als zur Zeit seines Aufenthaltes in Wien. Sorge um Weib und Kinder in der Ferne sowie Mangel an Geld verbanden sich mit dem Mißmut über die Nichtachtung seiner Künstlerschaft. Jene Tage sahen die „Rolands Knappen" entstehen, die drohende Not drängte den Meister, ein Werk zu vollenden, das ihn in fröhlichen Stunden begeistert und gereizt hätte, während er es in der Zeit leiblicher und seelischer Not nicht so künstlerisch vollkommen zustande bringen konnte, wie man es von seinem Können hätte fordern können. Und das bleibt bei der Beurteilung dieser Oper, ihrer musikalischen sowohl wie ihrer textlichen Seite, immerdar zu beachten. Wenn aber jenes Werk sich immer noch auf einer bemerkenswerten Höhe hält, wenn man

1) Kruse, a. a. O., S. 22.

vor allem bedenkt, in welch prächtiger Weise der Dichter die Vorlage zu benutzen wußte, was er aus den Ereignissen und Personen bei Musäus zu gestalten verstand, so dürfen wir unbedenklich diese Oper zu den besseren, wenn auch nicht zu den besten des Meisters zählen. Unter den Märchenopern aber nimmt sie nach Humperdinks „Hänsel und Gretel" sicherlich die erste Stelle ein, und Kruse tut recht, sie allen Theaterleitern als eine passende und künstlerisch hochstehende Oper bei Kindervorstellungen zu empfehlen. Eine charakteristische Einzelheit ist hier noch zu erwähnen; ein musikalischer Satz erhält ähnlich wie das Freiheitslied in „Casanova" in den „Rolandsknappen" leitmotivische Bedeutung: das „Heimatlied". Es durchzieht die Ouverture, erklingt im Melodrama, unter dem die Gnomenkönigin die Erfüllung der Wünsche den Knappen verspricht, bildet den Ausklang des Wiedersehensterzetts, tönt wieder an in Amarins Kavation, worin er von Eltern und Heimat Abschied nimmt, im Finale bei der Befreiung und bildet vom Chor gesungen, einen wohlklingenden und in Verbindung mit dem szenischen Bilde ergreifenden Abschluß zu den Worten:

„Die Heimat bleibt doch immer der schönste Ort der Welt."[1])

Bevor Lortzing am 1. Juli Wien verließ, um das neue Engagement in Leipzig anzutreten, schrieb er noch die Musik zu einer dreiaktigen Posse: „Vier Wochen in Ischl", der Text war von J. K. Böhm.

1) Kruse, „Biographie", S. 106.

Die Opernprobe.

Komische Oper in einem Aufzuge.

Hatte Lortzing in seinem Briefe vom 4. Juni 1849 voller Freude seiner Gattin von dem vollzogenen Engagementvertrag Mitteilung gemacht, so sollte die tröstende Hoffnung auf eine sichere Existenz während der nächsten Jahre doch bald zuschanden werden. Schon in den ersten Wochen entstanden Mißhelligkeiten zwischen dem Komponisten und Direktor Wirsing; als dieser dem bescheidenen Meister mitteilte, die Sänger seien mit ihm unzufrieden, bat er gleich um seine Entlassung, die ihm nur zu gern gewährt wurde. So war Lortzing wiederum ein „freier Mann", und düster war der Ausblick in die Zukunft. Es gab nur einen Weg, die Seinen vor der bittersten Not zu schützen, von Ort zu Ort als Dirigent und auch als Sänger oder Schauspieler zu ziehen; denn die Stellungen, die sich ihm boten, konnten seine Familie bei weitem nicht ernähren. Zwei unbedeutende Werke entstanden in jenen Tagen: „Im Irrenhause", Genrebild. Musik von A. Lortzing — der Verfasser des Textes ist nicht bekannt — und die einaktige Posse „Eine Berliner Grisette" mit dem Texte von Otto Stolz.

Im Februar 1850 trug man ihm ein Engagement am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin an; nach einigem Zögern nahm Lortzing das wenn auch nicht gerade glänzende Angebot an und traf am 30. April nach langer Zeit wieder in seiner Vaterstadt ein, wo er bald zur ewigen Heimat eingehen sollte.

Gegen Ende des Jahres 1849 nahm Lortzing ein neues Werk, „Die Opernprobe", in Angriff; im Mai 1850 begann er an seinem Theater in Berlin mit dem Einstudieren dieser Oper. Mancherlei Umstände, vor allem aber auch ein Mangel an den nötigen Kräften verzögerten eine Aufführung immer wieder, bis an dem Tage, da „von Zürich aus der Verbannung Richard Wagner sein Manuskript „Oper und Drama" in die Welt entsandte, das ideale Bild des Gesamtkunstwerkes vor ihren Augen entrollend",[1]) in Frankfurt a. M. die „letzte Lortzing-Premiere" stattfand.

1) Kruse, a. a. O., S. 121.

Frankfurter Stadt-Theater.

Montag, den 20. Januar 1851:
Zum ersten Male:
Die vornehmen Dilettanten
oder
Die Opernprobe.
Komische Oper in 1 Akt, nach Jünger frei bearbeitet.
Musik von Lortzing.

Die Oper erlebte im selben Jahre 25 Aufführungen, um dann für eine recht lange Zeit vom Spielplan zu verschwinden. Erst volle 40 Jahre nach der Entstehung holte man das Werkchen wieder hervor, das dann auch an allen größeren Bühnen seinen Erfolg bewährte.

Auch die Vorlage dieses Werkes war Lortzing aus seinen früheren Schauspielerjahren recht gut bekannt; es war das Lustspiel: „Die Komödie aus dem Stegreif" von C. F. Jünger, frei nach einer Idee Poissons. Während der Kölner Zeit war Lortzing samt seiner Gattin und seinen Eltern häufig in diesem Stücke aufgetreten, das folgenden Inhalt hat.

Der junge Baron Reinthal soll von seinem Oheim zu einer Heirat gezwungen werden. Der Neffe kennt zwar die ihm zugedachte Schöne nicht, doch ist ihm jeder Zwang verhaßt und so entflieht er mit seinem Bedienten Johann. Zufälligerweise kommt er in das Haus der ihm bestimmten Braut, in das Schloß des Grafen Braunstädt. Dieser ist ein begeisterter Verehrer der Schauspielkunst, ein Umstand, der die beiden Flüchtlinge dazu bewegt, sich als fahrende Komödianten auszugeben. Sie werden vom Grafen infolgedessen freudig begrüßt und aufgenommen und haben bald Gelegenheit, zusammen mit der unbekannten Braut Luise und dem Kammermädchen Hannchen, die beide sich mit der Schauspielkunst beschäftigen, eine Probe ihres Könnens zu geben, eine „Komödie aus dem Stegreif" zu inszenieren. Mitten in die Probe hinein kommt der alte Baron Reinthal und findet hier seinen entlaufenen Neffen. Als er dann erklärt, daß Luise die bestimmte Braut und die beiden Schauspieler sein Neffe und dessen Diener sind, herrscht freudige Überraschung. Zum Schlusse sind zwei glückliche Paare miteinander vereint. Der Baron mit Luise und der Diener Johann mit dem Kammermädchen Hannchen.

Mehr als einmal wurde zu Lortzings Zeit in Köln am selben Abend das Jüngersche Lustspiel gegeben und hierauf „Der Kapellmeister

von Venedig"! „Wenn wir", sagt Kruse,[1]) die vor 25 Jahren entstandene „Opernprobe betrachten, so erkennen wir in ihr nicht nur eine Bearbeitung der Komödie von Jünger, wir sehen auch das zweite Stück hinein verwoben, denn das musikalische Kammermädchen Hannchen ist nichts anderes als ein weiblicher „Kapellmeister von Venedig".

Es lag ja für Lortzing sehr nahe, ja eigentlich war es selbstverständlich, die beiden wandernden Schauspieler zu fahrenden Sängern werden zu lassen.

Adolf:

„Ich bin berühmt als Primtenor."

Johann:

Und ich noch mehr als Bariton."

Die beiden Mädchen schwärmen natürlich auch für Gesang und Musik; der alte Graf ist wie in der Vorlage ein Verehrer der darstellenden Kunst und hier vor allem der Oper. Daß er seine Befehle nur in Rezitativ-Form gibt und die Dienerschaft in gleicher Weise antwortet, soll allerdings eine Verspottung des alten Stiles aus der „Opera seria" sein. Um das musikalische Kolorit noch zu erhöhen, greift Lortzing zu einem hübschen Mittel; er macht das Kammermädchen Hannchen zu einem „musikalischen Kapellmeister" und stellt sie an die Spitze eines kleinen Orchesters, das aus der Dienerschaft gebildet wird. Im übrigen weicht die Handlung der Oper kaum von der des Lustspiels ab. Lortzing beschränkt sich darauf, die Komik, die in dem Sujet begründet lag, zu erhöhen. Ist diese aber in dem Lustspiel schon recht aufdringlich und reichlich, so war es vorauszusehen, daß sie bei Lortzing die erlaubte Schranke, die Grenze zur Karrikatur hart streifte, wenn nicht gar überschritt; mit der übertriebenen und drastischen Komik büßte aber die Handlung viel an Wahrscheinlichkeit ein. „Textliche Schwierigkeiten, deren Beseitigung der geschickten, bessernden oder oft auch neuschaffenden Hand Lortzings sonst ein Leichtes war, vermochte der gebrochene Mann nicht mehr zu heben, so daß er von der Verantwortung, von seinen alten soliden Wegen abgewichen zu sein, wohl freigesprochen werden muß. Wie käme sanst das Kammermädchen Hannchen dazu, die durch nichts begründete, ganz unbegreifliche Stellung eines Kapellmeisters einzunehmen."[2])

Was man aber auch in diesem letzten Werke Lortzings wahrnimmt, ist die lebhafte Entwicklung der Handlung, die in ihrem flotten Schwunge uns manche Unebenheit vergessen läßt.

---

1) Kruse, „Biographie", S. 14.
2) F. C. Wittmann, „Die Opernprobe", S. 12.

Die Personen sind mit wenigen Strichen gezeichnet, von einer größeren Charakterisierung kann bei dem knappen Stoffe nicht die Rede sein; wie die Vorlage die Figuren bot, so übernahm sie Lortzing, kaum, daß er hier und da um ein weniges das Bild dieser oder jener Gestalt vervollkommnete. Da ist der Graf, gutmütig und leutselig, der Gattin gegenüber von einer übertriebenen Höflichkeit und Zärtlichkeit. In seiner schwärmerischen Verehrung der Musik wird er aber bei Lortzing zur Karrikatur, und seine Sprechweise in Rezitativform soll ja, wie schon gesagt ist, eine Andeutung auf den unsinnig pathetischen Stil der alten „Opera seria" sein. Die Gräfin, äußerst zart und geziert, ist nicht wenig eingebildet auf ihre Sittenstrenge, während ihre Tochter Luise, im allgemeinen ihr Ebenbild, doch genügend Munterkeit und Frische besitzt, um anziehend zu wirken. Der junge Baron Adolf Reinthal bietet das traditionelle Bild des leichtlebigen Neffen, der jeden Zwang verabscheut und zu jedem losen Streiche den Mut hat. Sein Diener und Vertrauter Johann ist pfiffig und schlau, prahlerisch und gewandt, er findet bald in dem „weiblichen Kapellmeister", dem frischen, neckischen Kammermädchen Hannchen sein passendes Gegenstück. Zusammen mit dem alten Baron Reinthal sind die drei zuletzt genannten Personen ein Erbstück des früheren komischen Intermezzos, der späteren „Opera buffa". Der überlistete, polternde Alte, der leichtsinnige, ungehorsame Neffe, der schlaue und allzu vertrauliche Diener — dieser vor allem — und das listige Kammermädchen.

Die fast überall wörtliche Benutzung des Dialogs der Vorlage hat dem Lortzingschen Werke nicht geschadet; er ist durchweg von einwandfreier flotter Sprache.

Weit mehr noch als hier bietet der Dichter in der Absicht, den Humor zur Geltung zu bringen, des Guten doch oft zu viel, so vor allem die improvisierte Oper der beiden Sänger „Der verkleidete Liebhaber".

Johann:

„Also die Ouverture lassen wir weg — Klinglingling! Der Vorhang geht auf, das Theater stellt eine unglückliche Waldgegend vor mit einer Mitteltür."

Adolf (singt):

„Ja Freund Pedrillo, ich habe sie gesehn!
Sie ist wie die Madonna, unschuldvoll und schön!"

Johann:

„Da würde ich doch keinen Augenblick verlieren
Und franchement ihr meine Liebe deklarieren."

A d o l f:

„Pedrillo, ach! Dahin ist all mein Mut gesunken."

J o h a n n:

„So hat am Ende gar ihr Herz sie schon verschunken?"

A d o l f:

„Gleich einem Demant strahlt ihr Auge klar und rein,
Doch scheint für mich ihr Herz auch Demant nur zu sein."

J o h a n n:

„Ihr Herz ein Diamant? Das wär ja zum Ergötzen!
Da hätten für den Fall der Not, wir was zu versetzen."

A d o l f:

„Pedrillo, spotte nicht, laß uns von hinnen fliehen!"

J o h a n n:

„Ja, das ist leicht gesagt, doch wo wollen wir hin?"

A d o l f:

„Mir gleich, da meine Liebe stirbt im Jugendkeime."

J o h a n n:

„Fatal, daß das Projekt so schnell geht aus dem Leime!"

Die derben Einfälle des Dieners überschreiten doch wahrlich die Grenzen des Komischen und werden zu plumpen Späßen.

Weniger drastisch und doch noch reichlich humorvoll ist das Sextett, der Auftrittsgesang der beiden Komödianten:

J o h a n n u. A d o l f:

„Wir stellen uns dem Herrn Grafen vor
In tiefster Devotion, in tiefster Devotion!"

A d o l f:

„Ich bin berühmt als Primtenor."

J o h a n n:

„Und ich noch mehr als Bariton."

mit den renommistischen Versen:

G r a f:

„O bitte, bitte bleiben Sie! —
Zu übernehmen die Partie!"

A d o l f:

„Sehr gern! Zwar man erwartet uns
In Wien, Paris und London!"

Johann:

„Doch sind wir allzu strenge nicht
An unsre Zeit gebunden. —"

Der banale Text zum Rezitativ des Grafen und der Dienerschaft ist allerdings mit Absicht so gestaltet:

Graf:

„Hier in der Halle setzt das Frühstück nieder!"

Diener:

„Zu Befehl, mein Graf! Ich komme später wieder."

und nachher:

Graf:

„Ha, ein paar Sänger! Sie sollen uns willkommen sein!"

Martin:

„Darum spazieren sie gefälligst nur herein!"

Textlich bedeutsam ist nur die Kavatine des Adolf, die sich in ihrer edlen Sprache inmitten der Komik seltsam ausnimmt:

„Ob ich Dich liebe, fragst Du mich?
Du mußt die Sterne fragen!
Wenn bange Sehnsucht mich beschlich,
Konnt' ich's nur ihnen klagen.
Ob ich Dich liebe, fragst Du mich?
Du mußt die Blumen fragen,
Die singend ich gepflückt für Dich
In warmen Lenzestagen.
Ob ich Dich liebe, fragst Du mich?
Du mußt die Lieder fragen,
Die liebend ich aus Lieb für Dich
In meiner Brust getragen.
Und Stern und Blumen und mein Lied,
Sie alle, alle kannst Du fragen:
Daß treue Liebe mich durchglüht,
Das müssen sie Dir sagen."

Daß Lortzing nichts Bedeutendes mit dem kleinen Werkchen leisten wollte, ist selbstverständlich, dazu war der Stoff zu gering und auch zu einfältig. Es ist des Dichterkomponisten letzte Schöpfung und verdient als solche eine besondere Beurteilung. Können wir einerseits unsere schmerzliche Bewunderung nicht verhehlen, daß ein gebrochener

Mann in wenig glänzenden Verhältnissen mit aller Kraft sich zwingt, humorvoll zu sein, fröhliche Scherze niederzuschreiben, während sein Herz blutet in der Sorge um die Seinen, so müssen wir andererseits aber doch gestehen, daß dieser gewollte erzwungene Humor zur unschönen, derben Komik wird, die wir sonstwo in Lortzings Werken niemals antreffen. Vor allem vermissen wir auch das Strophenlied mit seiner schlichten Innigkeit, an dieser Stelle hier das Lied in Kouplet-Form tritt, wie Hannchens Lied:

„Drum bleib ich dabei, aus allem erhellt,
Daß alles Bestimmung auf dieser Welt."

Seine äußere Lebenslage war keineswegs so rosig, daß sie ihn zur wirklich künstlerischen Bearbeitung eines solch überkomischen Sujets hätte begeistern können. Daß aber die Not mit solch grausamer Hand in sein Dasein griff, daß er gerade in sorgenvollster Zeit zu eifriger, rascher Tätigkeit aus Mangel an dem zum Leben Notwendigen sich gezwungen sah, führt uns wieder das ganze, große, unverschuldete Elend einer Künstlerlaufbahn vor Augen. Drei kurze Abschnitte, die K. M. Klob zum Schlusse seiner Betrachtung über die deutsche komische Oper anführt,[1]) vergegenwärtigen uns in ergreifender Weise die Not dreier Meister der heiteren Muse an ihrem Lebensabend, sie zeigen, wie in der Welt die schönsten und köstlichsten Gaben mit schnödem Undank vergolten werden: „Im Dezember 1791 an einem trüben Nachmittage, in Wind, Regen und Schnee fuhr ein mit zwei elenden Kleppern bespannter Leichenkarren durch das Stubentor zu Wien nach dem St. Marxer Friedhofe. Derjenige, den der Sarg barg, wurde sang- und klanglos in ein Massengrab gebettet. Zur selben Stunde saß in der Rauhensteingasse die Witwe mit zwei unmündigen Söhnen — und einigen tausend Gulden Schulden. Man hat wohl schon erraten, wer der von seinen Zeitgenossen im Tode Verlassene war. Niemand anders als der große Wolfgang Amadeus Mozart. —

Im Jahre 1799 starb in einem böhmischen Neste, ganz vereinsamt, nur von seiner Familie umgeben und auf die Gastfreundschaft eines edlen Aristokraten angewiesen, auch ein Meister der deutschen komischen Oper: Karl Ditter von Dittersdorf.

Am 20. Januar 1851[2]) kam ein Mann müde, vom Leben gehetzt in seine ärmliche Behausung in Berlin, setzte sich kummervoll zu den Seinen und verzehrte mit ihnen ein kärgliches Mahl. Am andern Morgen lag er tot im Bette. Ein Schlagfluß hatte ihn von allen Qualen

---

1) K. M. Klob, a. a. O., S. 96.
2) Klob sagt irrtümlich am 21. Januar.

erlöst. Dieser Mann, der Dritte im Bunde jener Tonkünstler, deren letzte Lebensjahre im schreiendsten Gegensatz zu ihren sonnig-heiteren Werken standen, dieser Dritte war der Meister der deutschen Spieloper — Albert Lortzing. —"

Die Nachricht von der Erstaufführung seines Schwanengesanges konnte seinen Schöpfer nicht mehr erfreuen. Der Erstehungsabend seines letzten Werkes, der „Opernprobe", wurde ihm sein letzter Lebensabend. Am Morgen des 21. Januar 1851 „schloß sich sein liebes Auge auf ewig — auf ewig! Um ½8 Uhr war er verschieden."[1])

Auf dem Sophienkirchhof in Berlin fand er seine letzte Ruhestätte, wo lange Zeit eine schlichte Porzellantafel mit der Inschrift:

„Sein Lied war deutsch und deutsch sein Leid,
Sein Leben Kampf mit Not und Neid.
Das Leid flieht diesen Friedensort,
Der Kampf ist aus, sein Lied tönt fort."

das Grab des Meisters bezeichnete.[2])

1859 endlich wurde ein seiner würdiges Grabdenkmal an seinem Hügel errichtet, ein Reliefportrait ziert den Sandstein, der die Widmung trägt: „Dem Meister deutscher Tonkunst von den Mitgliedern des Herzoglichen Hoftheaters zu Braunschweig im Jahre 1859."

Die Stadt Pyrmont, wo Lortzing als junger Schauspieler und Sänger geweilt hatte, setzte ihm im Jahre 1901 das erste Denkmal; in Berlin schmückt sowohl das Geburts- wie auch das Sterbehaus eine Erinnerungstafel; in gleicher Weise zierte man die Wohnhäuser Lortzings in Coburg und Osnabrück und ebenso in Münster, wo man nach ihm das Theater benannte.

„Was auch die Mitwelt nicht erkannte,
Vom Nebelschleier noch umhüllt,
Wir sehen dann aus jenem Lande
Das Volk der Nachwelt dankerfüllt."

Ahnte der Dichter beim Niederschreiben dieser Verse seines Zarenliedes, daß er sein eigenes und seiner Geisteskinder Geschick damit kennzeichnete? Wie so oft die Geschichte eines Künstlerlebens uns berichtet, auch hier vermochte erst der Tod des Meisters der Mitwelt zum Bewußtsein zu bringen, welch Großer von ihnen gegangen. Wenn es auch an dem trüben Geschick des Meisters nichts mehr ändern konnte,

---

1) Brief von Lortzings Witwe an Christine Kupfer in Stuttgart. Kruse, „Briefe", S. 278.

2) Kruse, a. a. O., S. 126.

so war es doch ein Trost für die Hinterbliebenen, den teuren Entschlafenen in so erhebender Weise geehrt zu sehen, wie es in der Folge geschah."[1])

Die überaus starke Beteiligung an seinem Begräbnis bekundete die trauernde Teilnahme der Mitwelt, und in allen Städten bemühten sich die Theater, durch den Erlös von Benefizvorstellungen die Not der Hinterbliebenen zu lindern. Eine Erinnerungsfeier am Breslauer Theater schloß mit einem Epilog, gedichtet von Karl Beck, dem ungestümen politischen Sänger Österreichs; seine herrlichen Worte vermögen uns am besten Lortzings tiefeigensten Wert vor Augen führen:

„Drum, daß er starb, beklagen wir es nicht!
Nur trauern laßt uns, daß der fromme Meister
In Not gelebt! Daß von der schönen Stirne,
Darauf in hohem, ungestörtem Rat
Zur Lust des Volks, zu Gottes größrer Ehre,
Unsterbliche Gedanken tagen sollten,
Die Sorge schwer und düster niederhing.
Er war zu stolz, um auf dem offenen Markt
Ein Lied zu singen von der Nächstenliebe.
Er litt — und schwieg. — —
Die wenigen, die seinen Gram errieten,
Sie waren selber arm: Die Sterne wollen,
Daß meist der Freund des Armen wiederum
Ein Armer sei. —

Vom Baume fliegt der Vogel
Und schafft inmitten süßester Gesänge,
Und sucht den Halm, das Blättchen und den Faden
Und kehrt zurück und baut das teure Nest.
Der Meister sang, wir hörten seine Weisen,
Doch spärlich fand er, was er bang gesucht;
Sein Nest, begonnen kaum zum Schutz der Kleinen,
Zerfallen kam es über Nacht, das schwanke —
Nun — deutsches Volk, vollende du den Bau!
O laß uns dankbar sein! Er hat wie oft,
Wie gern uns wohlgetan in schwerer Zeit;
Ein heitrer Freund ist gar ein freundlich Licht,
Wenn drohend uns das Mißgeschick umnachtet;
Zwar leuchtet er mit goldnen Sprüchen nicht,
Und stützt uns nicht mit ewigen Gedanken,

1) Kruse, a. a. O., S. 122.

Und lehrt uns nicht im Kampfe männlich stehn,
Doch zarter ist des Freundes Hand
Und williger als die des weisen Freundes.
Er reicht uns lächelnd einen Trunk Vergessen,
Ja, schäkernd hüpft er uns voran und wir,
Wir hüpfen nach und werden Kinder. O!
Und das ist mehr, und das ist Alles, ist
Der höchste Schatz!
So unser Meister! —

Erheiternd flog, wie Lerchen aus dem Korn,
Sein Lied zu uns mit kindlichem Gekicher,
Lud auf die zarten Schwingen unsre Sorgen,
Und trug sie fort, und wir genasen wieder.
Dem Armen, der den deutschen Boden floh,
Jenseits der großen Wässer — arm zu bleiben,
Gab er sein Leid zum Angedenken mit.
Den Jüngling, der sich riß vom Vaterlande,
Das er nicht sehen kann so bitter weinen,
Und trotzig nun und zwiefach gottverlassen,
Im wilden Wald die Hütte zimmert, — ihn
Umrauscht sein Lied ein Traum, ein Lebewohl,
Ein Scheidegruß aus der geliebten Heimat.
O laßt uns dankbar sein dem braven Freunde.
Sein Herz, es schlägt so treu an unserm Herzen,
Und seine Seele schwebt auf unsern Lippen." 1)

Der Dichter hat Recht; unser aller Pflicht ist es, durch doppelte Dankbarkeit dem Namen des Verstorbenen das zu entgelten, was die Mitwelt dem Lebenden nicht gab. „Sein Herz, es schläft so treu an unserm Herzen." In seinem Dichten, in seinem Singen gab er den Empfindungen der deutschen Volksseele immer wieder herzlichsten Ausdruck:

„Deutsch war sein Lied!"

Das eben muß mitwirken, uns den Schöpfer und seine Werke unvergeßlich zu machen. Daß er als Deutscher vor allem deutsche Volkssitten besang, erhebt ihn in unsern Augen selbst über jenen Meister und seine göttliche Kunst, über Wolfgang Amadeus Mozart.

Und was er der Welt schenkte, war losgelöst von jenem überhohen Fluge künstlerischen Schaffens, der nur dem Wissenden zu folgen erlaubt. Dem Volke, darinnen er lebte, sang er sein Lied, ihm galt

1) Nach Kruse, „Biographie", S. 124 ff.

sein Dichten und Streben. Der Volksseele in all ihren feinen Regungen hat er nachgespürt und in heiterer, schlichter Kunst ihr Bild uns gezeigt.

Die heitere Muse weihte sein Schaffen, Frohsinn und Lachen überall in seiner Kunst.

„Erheiternd flog, wie Lerchen aus dem Korn,
Sein Lied zu uns mit kindlichem Gekicher....“

Aber nirgendwo — abgesehen vielleicht von seinem letzten Werke — finden wir eine Ueberschreitung jener gefahrvollen, lockenden Grenze, die hinüber führt ins Lager allzuleichter und seichter Kunst, auf das Gebiet der Operette. Lortzings ehrliches Streben, in einfacher, künstlerischer Form Frohsinn und Scherz zu bieten, fand nur selten den verdienten Lohn. Auf der einen Seite aber lockte jene niedre Musikgattung mit ihren klingenden Erfolgen, Lortzing aber blieb seiner Kunst treu, seine Muse war ihm heilig. Das ist ihm, dem die Not im Leben so hart bedrängte, und der seinem Naturell nach den erwähnten dramatischen Erzeugnissen recht nahe stand, sehr hoch anzurechnen.

Wo aber seine Musik tieferen Empfindungen Ausdruck verleihen soll, wo es gilt, die weichen und ernsten Regungen der Seele zu schildern, da wählte er für gewöhnlich die natürlich einfache Form des Strophenliedes. In dieser schlichten Weise bietet er uns seine besten Gaben, Gesänge voller Innigkeit und Empfindung. Das Volk aber nahm sein Beginnen dankbar auf; die Strophenlieder wurden stets an erster Stelle Eigentum des Volkes, die es ohne Bedenken einreihte in den herrlichen Schatz seines Volksliedes.

Das Strophenlied eroberte sich schnell die Anerkennung aller, und die Zeit erweckte im Volke die Erkenntnis der ganzen, großen Kunst Lortzings. Unter den Meistern der Tonkunst wurde ihm die gebührende Stellung, man gab ihm den Namen des Meisters der deutschen komischen Oper. So hat bis auf den heutigen Tag seine musikalische Künstlerschaft wohl bei allen die verdiente Verehrung gefunden.

Was er aber als Dichter war, was er in seinen Texten schuf, ist gleichfalls wert, von der Nachwelt anerkannt zu werden. Mögen auch die Texte an sich noch so gering sein, ihr relativer Wert bleibt davon unberührt. Was seine Vorfahren in ihren Librettis boten, was die Mitwelt und manche Textdichter nach ihm schufen, ja selbst, was heute noch vielfach als Stoff einer Musikschöpfung gelten muß, es steht fast durchweg tief unter dem Niveau seiner Werke.

So galt es für ihn, aus eigener Kraft gestalten, die Werke der Vorzeit konnten ihm keine Anleitung geben. Seinem künstlerischen Empfinden folgend mußte er bilden und so schuf er mit der Hand des geschickten Dramatikers gute und nicht selten vortreffliche Texte von edler

und oft von dichterischer Sprache und gewandtem, schwungvollen Aufbau. Die sonderbarsten und bedeutungslosesten Stoffe, deren Wahl vielfach in seiner Schauspieler-Tätigkeit begründet lag, wurden zu brauchbaren und annehmbaren Operntexten.

Und immer wieder staunen wir über den unversiegbaren Quell seiner köstlichen Laune. Wie ein belebender Hauch durchzieht frohsinniger Humor all seine Schöpfungen, aber in seinem harmlosen Scherze nie verletzend. Denn heiter und rein war sein Gemüt. Im sonnigen, glücklichen Lächeln stehn die Gestalten seines Frohsinnes da, von Frivolität und Anstößigkeiten weiß des Dichters kindlicher Sinn nichts.

„Ein heitrer Freund ist gar ein freundlich Licht!
Er reicht uns lächelnd einen Trunk Vergessen,
Ja, schäkernd hüpft er uns voran und wir,
Wir hüpfen nach und werden Kinder. O!
Und das ist mehr und das ist alles, ist
Der Erde höchster Schatz!“

Das eben ist der ethische Wert des Meisters, das die Bedeutung seines Schaffens, daß er uns leicht und ohne Aufdringlichkeit emporhebt aus dem düstern Leben des Alltags in die Sphäre seiner heitern Künstlerschaft, daß wir an der Hand des Schöpfers immer wieder in das Reich des Frohsinnes und der Freude eingehen, wo wir freien und fröhlichen Herzens uns ergötzen an den köstlichen Gaben seiner frohen, natürlichen Kunst.

„Erheiternd flog, wie Lerchen aus dem Korn,
Sein Lied uns zu mit kindlichem Gekicher,
Lud auf die zarten Schwingen unsre Sorge
Und trug sie fort, und wir genesen wieder.“

Dafür gebührt ihm unser Dank. Wer des Komponisten in Ehre gedenkt, soll auch den Schöpfer seiner Texte nicht vergessen. Beides aber, sein Singen wie sein Dichten, mögen vereint seinem Ruhm immerdar vermehren, auf daß es mit Recht heißen kann:

Albert Lortzing,

der Meister der deutschen komischen Oper.

Lebenslauf.



Ich wurde am 2. April 1889 zu Hordel im Kreise Bochum geboren, wo ich bis zum Jahre 1898 die kath. Volksschule besuchte. Mein Gymnasialstudium begann ich in Wanne und bestand Ostern 1907 in Wattenscheid die Reifeprüfung. Die beiden ersten Semester studierte ich in Freiburg i. Br. Philosophie, sodann in München, Freiburg und Münster Philologie. In der gesamten Studienzeit widmete ich mich mit besonderer Vorliebe der theoretischen und praktischen Musikwissenschaft, in München unter den Professoren Kroyer und Sandberger, in Münster unter Universitätsmusikdirektor Dr. Niessen. Da ich meinem Wunsche gemäß in Münster mit einer rein musikalischen Arbeit nicht promovieren konnte, stellte mir Herr Professor Schwering das vorliegende Thema zur Bearbeitung. Von vielen Seiten habe ich bei der Vollendung dieser Abhandlung Rat und Anregung erfahren. Mein Dank gebührt in erster Linie Herrn Universitätsmusikdirektor Dr. W. Niessen in Münster, der meine Studien immerdar förderte und auch bei dieser Arbeit mich in jeder Weise unterstützte. In gleicher Weise gab mir auch mein verehrter Lehrer und Referent Herr Professor Dr. Schwering aus seinem reichen Wissen manch anregenden Fingerzeig und verpflichtet mich dadurch zu großem Danke. Ohne die sehr vortreffliche Lortzing-Biographie G. R. Kruses, der mir auch bei der Auffindung des Materials bereitwilligst behülflich war, wäre die Arbeit nie zustande gekommen. Ihm sage ich herzlichen Dank wie auch Herrn Musikdirektor und Organisten R. Prenzler, der mir über das Zarenlied wertvolle Mitteilungen machte.

Möge die Arbeit ein wenig dazu beitragen, daß Lortzing als Dichter die gebührende Anerkennung findet, dieser Meister der deutschen komischen Oper und mit Mozart der Größte auf dem gesamten Gebiete der komischen Oper. Uns Deutsche aber möge sie wieder zu der Erkenntnis bringen, daß die deutsche Kunst und ihre Meister nicht minder und in mancher Beziehung weit eher als die fremdländischen geehrt zu werden verdienen.


3 0112 062276545